

دكتور ابراهيم جمعة

## دراسة

# فن نسخ الكتباء الكوفية

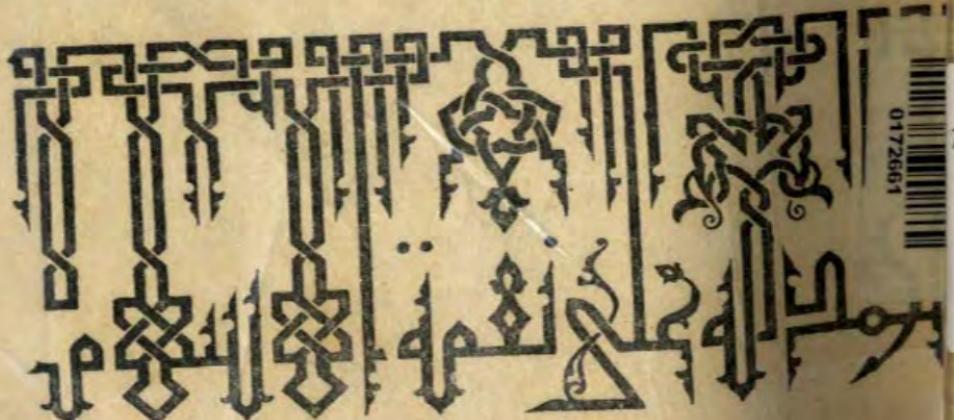
على الأنجام في مصر في القرن العاشر الميلادي للدرجة

مع دراسة مقارنة لفن الكتباء في بقاع أخرى من العالم الإسلامي



مُنذِّرُ الطبع والنشر : دار الفكر العربي

١٩٦٩



0172661



دكتور ابراهيم جمعة

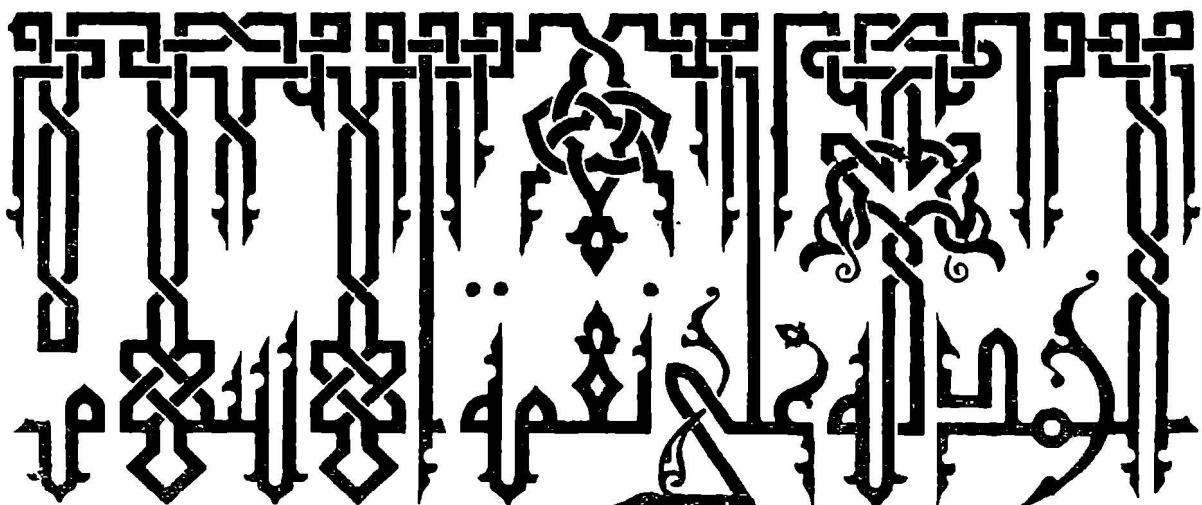
بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

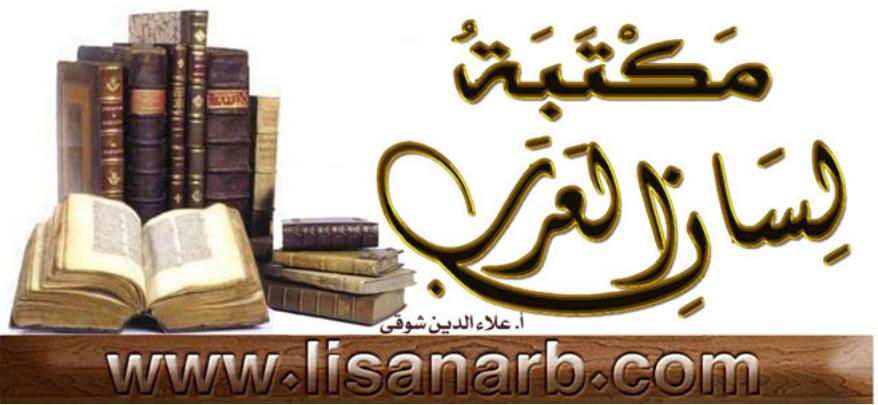
# فِي ظُلُولِ الْكِتَابِ الْكُوُفِيَّةِ

على الأذمي في صحرى الفتوح المختلة أولى للمرجوه  
مع دراسة مقارنة لطبعات الكتابات في بقاع أخرى من العالم الإسلامي

نشرتها دار الفكر العربي بالقاهرة

وعاونت في نشرها جامعة بغداد







مكتبة لسان العرب

[www.lisanarab.com](http://www.lisanarab.com)

رابط بديل [lisanerab.com](http://lisanerab.com)

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

تعريف بالبحث

هذه دراسة في تطور الكتابات الكوفية على الأحجار في مصر في القرون الخمسة الأولى للهجرة ، حفظت إليها الرغبة في تيسير قراءة النصوص التي يصادفها دارس الآثار الإسلامية على المبنى والتحف ، مادتها الأساسية طائفة من الكتابات التي ترى على الأحجار القبرية المكتشفة في مصر ، اختارت — دون غيرها — لتكون المادة الأساسية للدراسة ، لبساطتها ووضوحها وخلوها من المحسنات الزخرفية التي توارى فيها العناصر الكتابية خلف الزخارف النباتية ، أو تضيع فيها تلك العناصر وسط تعقيدات هندسية تصرف النظر عن العنصر الكتابي المقصود بالدراسة .

كانت هذه الدراسة موضوعاً لرسالة علمية قدمت لجامعة القاهرة للحصول على درجة الدكتوراه عام ١٩٤٣ ، وكانت تلك أول درجة للدكتوراه ينبعها قسم الآثار الإسلامية بكلية الآداب لطلابه .

ومن بين آلاف القوش التي عثر عليها اخترنا بضعة وثلاثين قسماً ، أولها قوش أسوان المؤرخ ٣١ للهجرة ، وأخرها قوش فاطمي مؤرخ ٥٣٠ هجرية ، تتبعنا فيما هذه الظاهرة الكتابية ، ولستا تطورها ، وقارناها بطائفة أخرى من الكتابات الكوفية المعاصرة التي ترى على المباني الدينية والمدنية ، وحللناها إلى أبعادياتها ووصفناها تركياً وإفراداً ، وأثبنا تلك الأبعاديات في لوحات .

وذلك هي المحاولة الأولى من نوعها ، استمدنا وحيها من عميد الباحثين في هذه الظاهرة من ظواهر الخط العربي « سام فلورى » السويسري الذى عالجه « الخاص » ، وعنى في مجالها بجانب منها هو جانب « الأشرطة الكتابية الخرفية » في « آمد » شمال العراق .

(١) اطلع نبت الاختزارات ونبت المراجيم في موضعهما من هذا الكتاب .

وإن لأرجو أن أكون بهذه الدراسة قد أرسّيت بعض قواعد الفن الـكتابي العربي ، وجعلت من الكتابات الكوفية إسلامياً قائماً بذاته جديراً باحتلال مكانه بين بقية الفنون الإسلامية ، وهو فن لا يستغنى عنه حذاق الفنون الإسلامية نرى ، وبدون درايتهم به وغرسهم فيه لا يكمل علمهم فيما اختصوا فيه من فنون .

ولقد بقى هذا البحث غير منشور حتى قدر له أن يطبع وينشر في دار الفكر العربي بالقاهرة بمساعدة مشكورة من مة بغداد .

أ. ج

القاهرة { ١٣٨٧ هـ  
م ١٩٦٧ م }

## في مصادر البحث

رجعنا في بحثنا هذا إلى جملة مصادر :

- ١ — مصادر مادية : وهي الأحجار أو البلاطات ذات التقوش التي تواضع الناس على تسميتها « شواهد القبور » ، والأفاريز من الحجر أو الجص أو الخشب ذات التقوش ، وأوراق متبايرة من مصاحف قدية ، وأوراق بردية ، وصور فوتografية لتقوش تذكارية ألغت عن الاطلاع على التقوش ذاتها .
- ٢ — مصادر أدبية : ويقصد بها الكتب العربية التي تناولت موضوع الكتابة والخط ، كصبح الأعشى للقلقشندي ، وأدب الكتاب المصلوي ، والمهرست لابن النديم ، والمقدمة لابن خلدون ، وكتاب الكتاب لابن درستويه ، والمقدمة الفريد لابن عبد ربه ، وكتاب الصاحب لابن فارس ، وفتح البلدان للبلاذري ، ووفيات الأعيان لابن حلكان .
- ٣ — مصادر فنية : ويقصد بها المقالات والمعاجلات التي كتبت في موضوع هذا الخط ونشرت في المجالات العلمية والموسوعات ، وهي دراسات فنية ذات قيمة كشف كاتبها عن ظاهرة جديدة من ظواهر الفن الإسلامي هي الظاهرة الخطية أو الكتابية ومهدوا بها للأبحاث المستفيضة في هذا الموضوع .

### المصادر المادية

مصادر هذا البحث المادية :

- ١ — بلاطات عليها تقوش كوفية اشتهرت باسم « شواهد القبور » عرفها شرق العالم الإسلامي وغربه على السواء ؛ وفي المتعف الإسلامي بالقاهرة ومحازنه آلاف منها عثر عليها في مصر ، ومعظمها يحمل تاريخاً ، ولذلك فهي ثروة كتابية عظيمة القيمة للباحث في تطور هذه الظاهرة الفنية .
- ٢ — تقوش كوفية ترى على الآثار القائمة أو هي منزعة منها ، تحمل نصوصاً تأسيسية أو آيات قرآنية أو عبارات دعائية ، وغالباً ما تحمل اسم صاحب الأرض وتاريخ إقامته ، وهي شائعة و معروفة في كل أنحاء العالم الإسلامي ، وقد غالب عليها إسم « التقوش الرميمية » .
- ٣ — صور فوتografية منقوله من كتب عالجت موضوع الكتابات وألغت عن الرجوع إلى أصولها المادية<sup>(١)</sup> ، تضمنها البحث للاستشهاد أو المقارنة .

---

(١) عن مارسيل ، وكربزوبيل ، وفان برشم ، وأبوت ، وليفي بروفنسال وآخرين .

وإن ألرجو أن أكون بهذه الدراسة قد أرسّيت بعض قواعد الفن الكتابي العربي ، وجعلت من الكتابات الكوفية فنا إسلامياً قائماً بذاته جديراً باحتلال مكانه بين بقية الفنون الإسلامية ، وهو فن لا يستغني عنه حذاق الفنون الإسلامية الأخرى ، وبدون درايتهم به وغرسهم فيه لا يكمل علمهم فيما اختصوا فيه من فنون .

ولقد بقى هذا البعث غير منتشر حق قدر له أن يطبع وينشر في دار الفكر العربي بالقاهرة بمساعدة مشكورة من جامعة بغداد .

١٠١

القاهرة } ١٣٨٧ هـ  
} ١٩٦٧ مـ

## في مصادر البحث

رجعنا في بحثنا هذا إلى جملة مصادر :

- ١ — مصادر مادية : وهي الأحجار أو البلاطات ذات التقوش التي تواضع الناس على تسميتها « شواهد القبور » ، والأفاريز من الحجر أو الجص أو الخشب ذات التقوش ، وأوراق متبايرة من مصاحف قدية ، وأوراق بردية ، وصور فوتوغرافية لتقوش تذكارية ألغت عن الاطلاع على التقوش ذاتها .
- ٢ — مصادر أدبية : ويقصد بها الكتب العربية التيتناولت موضوع الكتابة والخط ، كسبعين الأعشى للقلقشدي ، وأدب الكتاب للصولي ، والمهرست لابن النديم ، والمقدمة لابن خلدون ، وكتاب الكتاب لابن درستويه ، والعقد الفريد لابن عبد ربه ، وكتاب الصاحبي لابن فارس ، وفتح البلدان للبلاذري ، ووفيات الأعيان لابن حلكان .
- ٣ — مصادر فنية : ويقصد بها المقالات والمعاجلات التي كتبت في موضوع هذا الخط ونشرت في المجالات العلمية والموسوعات ، وهي دراسات فنية ذات قيمة كشف كاتبها عن ظاهرة جديدة من ظواهر الفن الإسلامي هي الظاهرة الخطية أو الكتابية ومهدوها بها للباحث المستفيضة في هذا الموضوع .

### المصادر المادية

مصادر هذا البحث المادية :

- ١ — بلاطات عليها تقوش كوفية اشتهرت باسم « شواهد القبور » عرفها شرق العالم الإسلامي وغربه على السواء ؛ وفي المصحف الإسلامي بالقاهرة ومحازنه آلاف منها عثر عليها في مصر ، ومعظمها يحمل تاريخاً ، ولذلك فهي ثروة كتابية عظيمة القيمة للباحث في تطور هذه الظاهرة الفنية .
- ٢ — تقوش كوفية ترى على الآثار القائمة أو هي منتزعة منها ، تحمل نصوصاً تأسيسية أو آيات قرآنية أو عبارات دعائية ، وغالباً ما تحمل اسم صاحب الأرض وتاريخ إقامته ، وهي شائعة ومعروفة في كل أنحاء العالم الإسلامي ، وقد غالب عليها إسم « التقوش الرسمية » .
- ٣ — صور فوتوغرافية منقولة من كتب عالجت موضوع الكتابات وألغت عن الرجوع إلى أصولها المادية<sup>(١)</sup> ، تضمنها البحث للاستشهاد أو المقارنة .

---

(١) عن مارسيل ، وكرزوبيل ، وفان برشم ، وأبروت ، وليفي بروفنسال وآخرين .

## ١ - الفوسمه الساھرۃ :

وقد اخترنا من بين هذه النقش ستاً وثلاثين نقشاً رأيناها كافية لإدراك التطور الذى أصاب الظاهرۃ الكتائیة اليابسة في مدى القرون الخمسة الأولى للهجرة .

وهذه النقش التي درست دراسة تحليلية هي النقش التي ثبّتها فيما يلي بتواريخها وأرقام تسجيلها بالتحف الإسلامي :

نقش مؤرخ ٤٣١ رقم ٢٠٨٥ — نقش مؤرخ ٧١٥ رقم ٩٢٩١ — نقش مؤرخ ١٧٤ هـ رقم ٤٥٢١ —  
نقش مؤرخ ١٨٣ هـ رقم ٩٧٧٥ — نقش مؤرخ ٢١٣ هـ رقم ٣٠٠٣ — نقش مؤرخ ٢٣٦ هـ رقم ٣٠٨٧ — نقش  
مؤرخ ٢٤٣ هـ رقم ٤٢٨٨ — نقش مؤرخ ٢٤٣ هـ رقم ٩٨٢٠ — نقش مؤرخ ٢٤٣ هـ رقم ٣٩٠٤ — نقش مؤرخ  
٢٤٦ هـ رقم ٢٩٥٣ — نقش مؤرخ ٢٤٨ هـ رقم ٧١٣٨ — نقش مؤرخ ٢٥٠ هـ رقم ٨٨٣٥ — نقش مؤرخ ٢٥١ هـ  
رقم ٣٣٧٧ — نقش مؤرخ ٢٦٠ هـ رقم ٨٦١٦ — نقش رقم ٢٧٧ رقم ٣٠١٥ — نقش مؤرخ ٢٩١ هـ (من  
مجموعة يوسف أحد) — نقش مؤرخ ٣٢٠ هـ رقم ١٢٢٨ — نقش مؤرخ ٣٢٢ هـ (مجموعة يوسف أحد) — نقش  
مؤرخ ٣٤١ هـ رقم ١٢٣٢ — نقش مؤرخ ٣٥٥ هـ رقم ١٢٣٤ — نقش مؤرخ ٣٦٣ هـ رقم ٨٨٥١ — نقش مؤرخ  
٤٣٨٢ هـ رقم ٩٢٠١ — نقش مؤرخ ٣٨٩ هـ رقم ١٢٣٩ — نقش مؤرخ ٤١٤ هـ رقم ١٢٤٤ — نقش مؤرخ ٤٣٦  
رقم ٥٢ — نقش مؤرخ ٤٥٤ هـ رقم ١٢٥٠ — نقش مؤرخ ٤٨٤ هـ رقم ٦٧١٨ — نقش مؤرخ ٤٩٥ هـ رقم  
٦٧١٦ — نقش مؤرخ ٥٣٠ هـ رقم ٩٨١٠ .

تلك هي النقش التي تناولناها بالدراسة التحليلية واستخلصنا منها الأبعديات التي تكون مجموعة اللوحات الملحقة  
بهذا البحث .

وهنالك عشرات من النقش ، بعضها من مصر ، والبعض الآخر من خارجها ، أعادتنا على إدراك التطور في هذه  
الظاهرة الكتائیة ، وهي ترى خلال البحث مقرونة بأرقام تسجيلها في التحف الإسلامي أو مقرونة باسم المرجع الذي  
أخذت عنه ، وبعضها مصور ، والبعض مشار إلى صوره في المجموعات أو الكتب التي تحتويه .

وكانت طريقتنا في الانتفاع بهذه النقش أن نقلها بطريقة « الاستامباج » المعروفة ، وأن نحصل منها على صور نظيفة  
بالمداد الأسود ، وأن نستخلص من هذه الصور أبعدياتها .

## ٢ - الفوسمه الرسمیة الرہامۃ :

وهنالك طائفة من النقش الرسمية رأينا لا نخلى البحث منها ، إما لأنها عظيمة القيمة في المقارنة ، وإما لأنفرادها  
بأسلوب خاص يخالف أساليب الكتابات الشعبية الدارجة ، وأشهر هذه النقش :

(١) نقش الفسيفساء بقبة الصخرة بالقدس المؤرخة ٧٢ هـ ، اعتمدنا في دراستها على لوحات الأستاذ كرزويل في  
كتابه Creswell, K. A. C., *Early Muslim Architecture*, I, Oxford, 1932, Pls. 5-20. وقد حملناها  
بقصد مقارنتها بالنقش المصري المؤرخ ٧١ هـ رقم ٩٢٩١ .

(ب) نقوش الحائطين الشرقي والشمالي بtribe حفرة القياس بالروضة (القاهرة) المؤرخة ٣٤٧ هـ من عصر الموكـل البـاـسى ، بـقـصـد مـقارـتها بـنـقوـشـ الـحـائـطـينـ الغـربـىـ وـالـجنـوبـىـ .

وكان اعتمادنا في دراسة هذه النقوش على ملاحظتها «في الطبيعة» وعلى صور مارسيل :

Marcel, *Description de l'Egypte, état moderne*, Vol. II, Paris 1823 — (*Inscriptions Monnaies et Médailles*), Pls. A and B, IV-V-VI-VII.

وصور قان بـرشـمـ : Berchem (M.V.), *Matériaux pour un Corpus Inscriptionum Arabicarum (Egypte)*, Paris 1894, Pls. XIV-XV.

وصور كـزـوـيلـ : Creswell, K.A.C., *Early Muslim Architecture II*, Oxford, 1940, Pls. 80-81.

(ج) نقش من مقام مـيدـيـ يـحيـيـ الشـيـهـ بـقـرـافـةـ الإـمـمـ اـشـافـىـ مؤـرـخـ ٢٦١ـ هـ تـقـلـاهـ بـطـرـيـقـةـ «ـالـاسـتـابـاجـ»ـ لـقـارـاتـهـ بالـقـشـ التـأـسـيـىـ للـجـامـعـ الطـلـولـىـ وـنـقوـشـ الـقـيـاسـ .

(د) نقش اللوح التأسيسي بالمسجد الطولوني ٢٦٥ هـ لـقـارـاتـهـ بـكـتـابـاتـ ابنـ طـلـولـونـ فـيـ حـفـرـةـ الـقـيـاسـ ،ـ تـقـلـاهـ عنـ :

Berchem, Mat. C.I.A. (Egypte), Pl. XIII

(هـ) نقش على إزار خشبي دائـرـ بـأـسـفـلـ السـقـفـ بـالـسـجـدـ الطـلـولـىـ مـؤـرـخـ ٢٦٥ـ هـ ،ـ رـسـنـاـ بـضـهـ بـالـيـدـ وـسـجـلـنـاـ بـعـضـهـ مـارـسلـ . Marcel, *Description*, V. XVIII.

(و) نـقوـشـ الجـامـعـ الأـزـهـرـ ٣٦١ـ هـ ،ـ درـسـنـاـهـ مـنـ الطـبـيـعـةـ وـسـجـلـنـاـ جـزـءـاـ مـنـ نـقوـشـ «ـالـجـازـ»ـ بـآـلـةـ التـصـوـيرـ .

(ز) نـقوـشـ الـقـصـورـ بـالـجـامـعـ الـحـاكـمـىـ ،ـ وـقـدـ تـقـلـاهـ صـورـهـاـ عـنـ فـلـورـىـ :

Flury, *Die Ornamente der Hakim und Ashar Moschee*, Basel 1912, Pl. IX.

(حـ) نقـشـ اللـوـحـ التـأـسـيـىـ لـهـمـارـةـ بـدـرـ الجـمـالـىـ بـالـسـجـدـ الطـلـولـىـ ٧٠ـ هـ لـقـارـاتـهـ بـالـكـتـابـاتـ الدـارـاجـةـ ،ـ تـقـلـاهـ عنـ :

Berchem, Mat. C.I.A., Egypte (Pl. XVIII) and Creswell, E.M.A. II. Pl. 93.

(طـ) نـقوـشـ عـلـىـ الـحـائـطـ الشـمـالـىـ مـنـ سـوـرـ القـاهـرـةـ الـذـىـ أـنـشـأـ بـدـرـ الجـمـالـىـ فـيـ خـلـافـةـ الـمـسـنـصـرـ ،ـ مـؤـرـخـةـ ٤٨٠ـ هـ ،ـ وـصـفـنـاهـ مـنـ الطـبـيـعـةـ وـاسـتـعـرـنـاـ صـورـهـاـ عـنـ حـسـنـ عـبـدـ الـوـهـابـ .

(ىـ) نقـشـ عـلـىـ وـاجـهـةـ الجـامـعـ الـأـفـرـقـيـ مـؤـرـخـ ١٩ـ هـ وـصـفـنـاهـ مـنـ الطـبـيـعـةـ ،ـ وـسـجـلـنـاـ لـهـ صـورـةـ بـآـلـةـ التـصـوـيرـ .

(كـ) جـزـءـ مـنـ نـقوـشـ المـقـودـ بـرـوـاقـ الـقـبـلـةـ بـسـجـدـ الصـالـحـ طـلـانـعـ بـنـ دـرـيـقـ مـؤـرـخـةـ ٥٥٥ـ هـ ،ـ وـصـفـنـاهـ مـنـ الطـبـيـعـةـ وـالـقـطـنـاـ لـهـ صـورـاـ بـآـلـةـ التـصـوـيرـ .

### ٣ - صـورـ سـكـسـيـةـ أـغـتـتـ عـنـ أـصـوـلـهـاـ الـمـارـبـيـةـ Reproductions ،ـ تـقـلـاهـ عـنـ :

(1) Abbott, N., *Rise of the North Arabic Script with Description of Kur'an, Manuscripts in the Oriental Institute* (University of Chicago, 1939).

وـقدـ اـتـقـنـاـ بـهـاـ فـيـ اـسـتـخـلـاصـ أـبـجـديـةـ لـلـخـطـ المـائـلـ مـنـ الـلـوـحةـ VIـ ،ـ وـخـطـ الـشـقـ مـنـ الـلـوـحةـ 2ـ .

- (2) Berchem, M.V., *Matériaux pour un Corpus Inscriptionum Arabicarum* (M.M.A.F., Le Caire, Tome XIX, 1ère partie Egypte) Paris, 1894, Pls. XIII-XIV-XVII.
- Matériaux pour un Corpus Inscriptionum Arabicarum (Jérusalem) II-III, (M.I. F.A.O., XLIII-XLV), Le Caire 1922, 1927, Pls. 21 (Jér. I) et XI (Jér. III).
- (3) Creswell, K.A.C., Early Muslim Architecture I, Oxford 1932, Pls. 5-20.  
Early Muslim Arch. II, Oxford 1940. Pls. 80-81.
- (4) Flury, S., *Islamische Schriftbänder*, (Amida-Diarbekr — XI Jahrhundert), Basel 1920, Pls. I-IV-XIII.  
— Die Ornamente der Hakim und Ashar Hoschée. Pl. II.
- Survey of Persian Art II Oxford 1937, Chapter 46 B. Figs. 580/588/589/598/599/601/603/622.
- (5) Grohmann A., *Corpus Papyrorum Rainere, Series Arabica, Vindobonea*. 1923.  
— Etude de Papyrologie I (Aperçu de Papyrologie Arabe) Le Caire 1932, Pl. IX.
- (6) Lévi-Provençal, E., *Inscriptions Arabes d'Espagne*, Paris 1931 (Planches), Pls. I-XV-XXIX.
- (7) Marcel, Description Etat Moderne, Vol. II, Pls. A & B.
- (8) Moritz, B., Arabic Palaeography (Publications of the Khedivial Library, Cairo, 1905).  
— Sections I-III (Massahif).  
— Section VI (Papyri).
- (9) Musée Arabe (Publ. du Musée Arabe), Stèles Funéraires T. I-IX.
- (10) Pope, (A.U.,) Survey of Persian Art, Vol. II.

## المصادر الأدبية العربية

المصادر الأدبية العربية التي تذكر الخط أو الكتابة كثيرة ، بعضها يمس الموضوع مساً طفيفاً وبعضها يستفيض فيه – على أن معظم المصادر العربية القديمة يجعل الكتابة « توقيفاً » يعني أنها من عند الله ، والقليل منها يرى في الكتابة غير هذا الرأي ، وقد رأينا أن نعتمد على هذا القليل لوفرة مادته وكثرة غناه فيما نحن بصدده من بحث ، وفيما يلي ثبت بهذه المصادر :

١ - البلاذري (أحمد بن محيى) : فتوح البلدان – المطبعة الأزهرية بالقاهرة ١٩٣٣ :

( فصل أمر الخط ، طريقة النقط )

٢ - ابن جبير (أبو الحسين محمد بن أحمد) : رحلة ابن جبير – مطبعة السعادة بالقاهرة ١٩٠٨

( نسخة منقولة عن طبعة بريل بليدن )

٣ - الجهمي (ابن عبدوس) : الوزراء والكتاب ، طبعة البابي الحلبي – القاهرة ١٩٣٨ .

٤ - ابن حجر العسقلاني (شهاب الدين أحمد) : الدرر السكافنة ج ٣ – طبعة حيدر أباد بالهند ١٣٥٠ هـ .

٥ - ابن خلدون (أبو زيد عبد الرحمن) : مقدمة ابن خلدون (طبعة بالزنكوفراف) – المطبعة التجارية ، القاهرة ١٩٣٤ :

( فصل الخط : المسند الحميري خط التابعة في اليمن ، الخط البغدادي ، تبعية جودة الخط للعمران ، شهرة مصر بتعليم الخط ) .

٦ - ابن خلkan (أحمد بن محمد) : وفيات الأعيان ٣ أجزاء – القاهرة . طبعة الوطن ١٩٠٦ :

( ابن الباب – ابن مقلة – أبو الرداد )

٧ - ابن درستويه (أبو عبد الله بن جعفر بن محمد) : كتاب الكتاب – المطبعة الكاثوليكية ، بيروت ١٩٣٧ .

(١١) البيوطى (جلال الدين) : الانقان في علوم القرآن ج ٣ – المطبعة الأزهرية بالقاهرة ١٣١٨ هـ :

( باب رسوم الخط وآداب كتابته )

(١٢) الصولى (أبو بكر محمد بن محيى) : أدب الكتاب – المطبعة السلفية بالقاهرة ١٣٤١ هـ :

( الخط يوسف بالجودة ، خطوط المشق ، المقادير التي يكتب بها في القراطيس ) .

٨ - ابن عبد ربہ (شهاب الدين أحمد) : المقد فريد ، الجزء الثاني ، المطبعة الأزهرية – القاهرة ١٩٢٨ :

( صانع لن يريد تجويد الخط )

(١٥) عبد الفتاح الصبى وحسين يوسف موسى : الإفصاح في فقه اللغة — مطبعة دار الكتب المصرية ١٩٢٩ .

(١٣) المكرى (ابن سعيد) : التصحيف والتعرير — مطبعة الظاهر ١٩٠٨ :

(وضع النحو خشية التصحيف ، وشيوخ النقط )

٩ — ابن فارس (أبو الحسين أحمد بن فارس) : كتاب الصاحبي — المطبعة السلفية ، القاهرة ١٩١٠ :

(باب القول عن الخط العربي ، ما يعطى من الحروف وما لا يعطى )

(١٤) القلقشندي (أبو العباس أحمد) : صبح الأعشى ، الجزء الثالث ، طبعة دار الكتب المصرية ١٩٣٨ ،

المقالة الأولى من ص ١ - ٢١٨ .

(أنواع الخط من حمر رمحق ومطلق مرسل — الخط الكوفي وتفصيله في إيمان إلى تقوير وبسط — ألقاب الأقلام وهندسة الحروف وإجاده تحريرها — في صفة الخط الجيد — في معرفة اعتبار صحة الحروف وهيئتها ونسبتها إلى الألف — كلام في الاستمداد وتناسب الحروف ومقاديرها في كل قلم — النسب الفاصلة في الخطوط — قلم الطومار وقلم الثالث — كلام في وجوه تجويد الكتابة وحسن التشكيل والوضع وحسن التدبير — لواحق الخط من نقط وشكل — علامات الشكل و مجال وضعها على طريقة المتقدمين وطريقة التأخرین ) .

وأنه وإن كان المقصود بهذا كله هو الخطوط اللينة التي ليست موضوع هذه الدراسة ، إلا أنه بذكرنا لهذه القواعد والأصول استطعنا أن نستخلص منها ذخيرة أدبية أعادتنا على تقرير أدب لهذا الخط اليابس الذي ناجمه وقيمه بمعايير غيره من الخطوط ، وقد استطعنا باستخدام هذه المعايير أن نقرر أوجه الشبه وأوجه الخلاف بين الخط اليابس والخط اللين ، ونحوانا أحيانا نحو القلقشندي في مصطلحه ، وأربناه يلجأ إلى جسم الإنسان فيشه به الحروف حين يذكر هامة الألف ، وفقاً للباء ، وجهة الجيم وصدرها ورأسها ، وقد حدوه العين .. إلخ ، فقسنا على مصطلحه ، وابتكرنا للخط اليابس أدباً ومصطلحاً .

١٠ — ابن الديم (محمد بن إسحق) : كتاب الفهرست — طبعة فلوجل . ليرزج ١٨٧٢ .

وهذا مصدر أدبي عظيم القيمة ، يذكر أنواع الخط المدنى ، وبعض كتاب المصاحف الشهورين ، وأنواع خطوط المصاحف ، ونخبة من المذهبين والمبتدئين ، وقد استطعنا أن نتحقق بعض الأنواع التي ذكرها صاحب الفهرست تحققياً فياً ، وأن نستخلص لهذا البعض أبجديات مما أمكن الثبور عليه من وثائقه .

وعن هذا المرجع استعننا تسمية الخط اللين بخط التعرير .

## المصادر الفنية

### ١ - العربية :

ناعي (خليل يحيى) : أصل الخط العربي ، رسالة دكتوراه ، نسخة محفوظة بكتبة جامعة القاهرة .  
ولفسون (إسرائيل) : تاريخ اللغات السامية ، طبع لجنة التأليف والترجمة والنشر - القاهرة ١٩٢٩ .

### ٢ - الأوروبية :

وهذه المصادر قسمان :

#### (١) كتب ، وجوامع كتابات<sup>(١)</sup>

Abbott, N., *Rise of the North Arabic Script with Description of Qur'an Manuscripts in the Oriental Institute*, University of Chicago Press, 1939.

(يماجح هذا المؤلف نشأة الخط العربي الشمالي ، ويؤيد نظرية اشتراقه من الخط النبطي ، وينذكر أنواع الخطوط العربية القديمة ، ويناقش النظرية البالية التي تقول إن الخط العربي الالين مولد من الخط اليابس ، وينشر عدداً من اللوحات . وقد أعادتني مناقشته للأراء القديمة ولوحاته على استخلاص حقائق هامة انتقعت بها في مقدمات هذا البحث) .

Bel, *Inscriptions Arabes de Fez*, Paris 1919.

Berchem, M.V., *Matériaux pour un corpus inscriptionum arabicarum* (Mem. de la Miss. Archéolog. Franç. au Caire, Tome XIX, 1ère partie, Egypte, Paris 1894).

Bourgoin, J., *Précis de l'Art Arabe*. Paris 1873.

Creswell, K.A.C., *Early Muslim Architecture II*, Oxford 1940.

——— *The Baghdad Gate of Raqqa (Hazarbaf)*.

——— *The Nileometer at Rodah Island*.

Flury, S., *Le Décor Epigraphique des Monuments Fatimides du Caire*, Syria XVII (1936) Fasc. 4ème, pp. 365/376.

——— *Bandeaux Ornemantés à Inscriptions Arabes*, Amida-Diarbekr, XI siècle, Syria I, (1920), pp. 235/49, 318/28 & II (1921), pp. 54/62.

——— *Le décor de la Mosquée de Nayin*, Syria (1930).

——— *Ornamental Kufic Inscriptions on Pottery* (S.P.A.) II, Oxford 1939. (Chap. 46 B., p. 1769).

Grohmann, A., *Arabic Papyri in the Egyptian Library*, Cairo 1934.

أوراق البردي العربية (محاضرات الجمعية الجغرافية الملكية بالقاهرة ١٩٣٠) .

Hawary, H. & Rashed, Stèles Funéraires I, (Cat. Gén. du Musée Arabe du Caire, T. I, Imp. de l'Inst. Fr. d'Arch. Orient., Le Caire, 1932).

Huart, Ol.. Les Calligraphes et les Minaturistes de l'Orient Musulman (Publié sous les auspices de la Société Asiatique), Paris 1908.

Jean-David Weill, Les bois à épigraphes jusqu'à l'Epoque Mameluke, (Cat. Gén. du Musée Arabe du Caire), Le Caire 1931.

Lamm, C.J., Lectures at the Institute of Muslim Archaeology, Cairo 1936/8.

Lévi-Provençal, E., Inscriptions Arabes d'Espagne, Texte et Planches, (Leyde, Paris 1931).

وعن هذا المصدر أمكن إدراك الشيء الكثير عن صفة الخط اليابس وتطوره في جزء من غرب العالم الإسلامي — في الأندلس ، وقد أفادنا منه كثيراً في المقارنة والاستنباط .

Marçais, Manuel d'Art Musulman, I, II, Paris 1926.

أعان هذا المصدر على تفهم كثير من الحقائق عن تطور الخط الكوفي في الغرب ، وذلك بفضل ما عنى به المؤلف من اعتبار الزخرفة الخطية عنصراً من عناصر الزخارف المعمارية ، وهو يتناول هذا الخط بالكلام من عصر الأغالبة حتى عصر الأشراف العبيدين في مراكش (القرن العاشر الحجرى) .

Marcel, Description de l'Egypte, Etat Moderne, Vol. II (La série Inscriptions, Monnaies et Médailles), Paris 1823.

Mayer, L.A.. A note on some Epigraphical Problems (S.P.A.), p. 1805.

Moritz. Article 'Arabia' : Arabic Writing, Encycl. of Islam, (Ed. Luzac London 1913), Vol. I, p. 381.

— Arabic Palaeography (Publications of the Khedivial Library, Cairo 1905).

وهذه المجموعة الفنية بنادج من كتابات المصايف وكتابات البردي كانت عظيمة القيمة في إعانتنا على استخلاص كثير من الحقائق الفنية الهامة في هذا البحث ، وقد أثبتنا ذلك في موضعه .

Rashed & Hawary, Stèles Funéraires, Cat. Gén. du Musée Arabe du Caire, T. I, (Imp. de l'Inst. Franç. d'Arch. Orientale, 1932).

Rainer (Arch., P.E.R.F. (Wien 1894) & P.E. R. (Windobonae 1923).

Viollet & Flury, Le décor de la Mosquée de Nayin, Syria XI, 1930, pp. 43/58.

Wiet, G., Stèles Funéraires. Cat. Gén. du Musée Arabe du Caire, T. II-IX (1936-41).

وبعضها مطبوع بالطبعة الأمريكية بولاق والبعض الآخر بطبعة دار الكتب المصرية بين عامي ١٩٤١ ، ١٩٣٦ .

Wiet, G., (Collab, Combe & Sauvaget), Répertoire chronologique d'Epigraphie Arabe (Imp. de l'Inst. Franç. d'Arch. Orient. du Caire), 1931.

(ب) مجلات علمية وموسوعات

**Der Islam (Zeitschrift für Geschichte und Kultur des Islamischen Orients, Becker, Berlin, II Bd., VI Bd., and XV Bd.,).**

**Encyclopaedia of Islam (Ed. Luzac, London, 1913).**

**Hespéris (Archives berbères et bulletin de l'Institut de hautes études marocaines), T. II, 1932.**

**Journal of the Royal Asiatic Society, April 1930 and April 1932.**

**Survey of Persian Art (A.U. Pope), Vol. II, Oxford 1937.**

**Syria, (Revue d'Art Orientale et d'Archéologie), Tomes I (1920), II (1921), XVII (1936).**

## آخر الات

### ABBREVIATIONS

Ar. Pal.	Arabic Palaeography (Moritz).
C.I.A.	Corpus Inscriptionum Arabicarum, (M.V. Berchem).
C.P.R.	Corpus Papyrorum Raïnere III, Série Arabica (Grohmann).
Encycl. Isl.	Encyclopaedia of Islam.
G.Q.	Geschichte des Qorans (Nöldeke).
I.A.E.	Inscriptions Arabes d'Espagne (Lévi-Provençal).
Isl. Schr.	Islamische Schriftbänder Amida-Diarbekr (Flury).
J.R.A.S.	Journal of the Royal Asiatic Society.
Pr. A. Ar.	Précis de l'Art Arabe (Bourgoin).
P.E.R.	Papyrus Erzherzog Rainer.
Rép.	Répertoire chronologique d'épigraphie arabe (Combe, Sauvaget & Wiet).
Reprod.	Reproductions (=photographs, taken after other authors).
R.N.A.S.	Rise of the North Arabic Script (N. Abbott).
St. Fun. (S.F.)	Stèles Funéraires, (Pub. du Musée Arabe).
S.P.A.	Survey of Persian Art (A.U. Pope).

## ترجمة اصطلاحية

Survey of Persian Art.	موسوعة الفن الإيراني
Répertoire Chronologique d'Epigraphie Arabe.	السجل التاريخي للكتابات العربية
Corpus Inscriptionum Arabicarum.	جامع الكتابات العربية
Papyrus Erzherzog Raïner.	مجموعة الأشيدوق رينر البردية

# الفصل الأول

## الكتاب العربية قبل عصر الكوفة

اشتقاق الخط العربي وأسماؤه الأولى — صفة الخطوط العربية المبكرة — تسمية الخطوط بأسماء إقليمية — تسمية الخطوط بأسماء أخرى : تسميتها بهيئتها ومقاديرها وما كانت تؤديه من أغراض ، تسميتها بأسماء مختزليها .



## الكتاب العربية قبل عصر الكوفة

### اتفاق الحرف العربي وأسماؤه الأولى :

أثبت التحقيق العلمي أن العرب أخذوا طريقتهم في الكتابة عن بنى عمومتهم من الأنباط الذين كانوا قبل الإسلام ينزلون على تخوم المدينة في حوران ، والبراء ، ومعان ، والذين كانوا يجاورون العرب المجاوزين في تبوك ، ومدائن صالح ، والملا ، في شمال الحجاز . وضح ذلك عام الوضوح مما ثر عليه المنقبون في تلك الجهات من النقش البطية القرية الشبه بأقدم القوش العربية المعروفة مجموعة أشكال<sup>(١)</sup> .

وانتت بهذا التحقيق جميع النظريات التي كانت متداولة عن أصل الحرف العربي من نظرية « التوقيف » التي تحمل من الكتابة العربية شيئاً من عند الله<sup>(٢)</sup> ، إلى النظرية الجنوية « الحيرية » التي تذهب إلى اعتبار الحرف العربي اشتتاقاً من الحرف المسند الحميري ، خط التابعة في اليمن<sup>(٣)</sup> إلى النظرية الشهالية « الحيرية » التي تشير إلى أن ثلاثة من بولان من طي قاما بوضع هجاء العربية على هجاء السريانية وعلموا الكتابة لأهل « الأبار » ، وعن هؤلاء تعلمها أهل « الحيرة » ومن ثم انتقلت إلى مكة والطائف قبيل ظهور الإسلام على يدي « بشر بن عبد الملك الكندي » أخوه الأكيدر صاحب دومة الجندل<sup>(٤)</sup> .

(١) انظر : الدكتور يحيى ناجي « أصل الحرف العربي » من ٩١/٩٠/٨٩/٧١/٧٠ .

- وانظر كذلك . الدكتور إسرائيل ولفسون « تاريخ اللغات السامية صفحات ١٩٣/١٩٢/١٩١/١٩٠ » .

- ثم انظر الدكتورة نايايا أبوبت « نشأة الحرف العربي الشمالي » (R.N.A.S.) N. Abbott (من مطبوعات جامعة شيكاغو ، قسم الدراسات الشرقية) ١٩٣٨ من ٤/٥ .

- وانظر كذلك : حسن الهواري « أقدم أثر إسلامي معروف من خلافة عمر » مجلة الجمعية الآسيوية الملكية (J.R.A.S.) عدد أبريل ١٩٣٠ ص ٣٣٢ — واللوحة ٣ .

(٢) راجع ابن فارس : « كتاب الصاحبي » في فقه اللغة و السن العرب في كلامهم ، (باب القول على الحرف العربي وأول من كتب به) ص ٧ .

والقلقشندى : « صبح الأعشى » الجزء الثالث صفحة ٦/٧ .

والدكتور يحيى ناجي : « أصل الحرف العربي » صفحة ١ .

(٣) انظر القلقشندى : « صبح الأعشى » الجزء الثالث ، صفحة ٩ .

- وانظر ابن خلدون : « المقدمة » صفحة ٤١٨ .

- وانظر كذلك : الدكتور يحيى ناجي « أصل الحرف العربي » صفحة ٤/٣ .

(٤) انظر البلاذري « فتوح البلدان » طبعة المطبعة الأزهرية ١٩٣٢ من ٤٥٦/٤٥٧/٤٥٨/٤٥٩/٤٠/٤٠ من ٤٥٩/٤٥٧/٤٥٨/٤٥٧/٤٥٦ ، فصل « أمر الحرف » و مؤله الثلاثة الطائيون هـ « مرامير بن مرة » و « أسلم بن سدرة » و « عامر بن جدرة » وهي نظرية مسروقة في نسبة تعلم الحرف لل بشير بن عبد الملك الكندي ، وهو شخصية لا تأخذ نسبتها بعهدة شافة كهنة نقل الكتابة إلى مكة والطائف وديار مصر والشام ، تحمل النظرية من شخصيه المرفة جائلاً يعلم الكتابة ومتنه يرتحل عادة بقصد الترفيه عن النفس ، والكتابة ظاهرة من ظواهر الفنون تنتقل كما تنتقل تيات الثقافة الأخرى من مكان إلى آخر بطريقة طبيعية يصعب أن تميز فيها أشخاص الناقلين ، وإن كنا نستطيع أن =

على أن هذا الخط الذي اتى إلى العرب من ديار النبط تشير إليه المراجع العربية بأسماء عدّة ، فيذكر منه الخط الأنباري والخط الحميري والخط المدى والخط المكي ، وكلاهما خطوط حذقها العرب قبل الإسلام اشتقواها من خط الأنباط ، ثم الخط البصري والخط الكوفي اللذين حذقهما العرب بعد الإسلام .

### صفة هذه الخطوط المبكرة :

ومما يؤسف له أن تكون معلوماتنا عن هذه الخطوط المبكرة ضئيلة للغاية فلا يذكر صاحب الفهرست ( المتوفى ٣٨٥ ) إلا اليسير من خصائص الخطين المكي والمدى ، وهو يماجهمما على أنهما خط واحد فيقول : « فأول الخطوط العربية الخط المكي وبعده المدى ( خط المدينة ) ، ثم البصري ثم الكوفي — فاما المكي والمدى في ألقااته تتوسيع إلى عنانة اليد وأعلى الأصابع ، وفي شكله اضطجاع يسير — ومن ذلك فهم أنه لم تكن ثمة فروق خصائصية واحنة بين الخط المكي والخط المدى . وينذكر ابن النديم من أنواع المدى المدور والمثلث والتئم (١) وقد تكون صفة كل من المدور والمثلث مفهومة من إسميهما كما قد يكون التئم جمعاً بين الـ (٢) .

وتحتوي موسوعة الفن الإيراني التي أصدرتها جامعة أكسفورد (٣) صورة بعملة يقال إنها بالخط المكي أو المدى أصلها من مخطوط مفقود آنذاك لكتاب الفهرست محفوظة ضمن مجموعة تشتربيتي Chester Beatty فيها تظهر هامات



عملة من مجموعة « تشتربيتي » ينسبها صاحب الفهرست إلى « الخط المكي »

نحدد على وجه التقرير الزمن الذي يمكن أن يتم فيه انتقال ظاهرة كهذه ، ذلك فضلاً عن أن الشك يعتور هذه الأسماء التي صفت على هذا النحو من السجم ليحسن وصفها في الأسماء .

على أن هناك جانباً من النظرية يمكن استئاغنه على كل حال ، هو أن الحميري والأنباري كانوا قبل ظهور الإسلام ركزتين من مراكز تعلم الخط ، ولا يبعد أن يكون خط النبط قد رحل إلى المجاز رحلة طويلة نوعاً ، بطريق « زيد » وحوض الفرات الأوسط فندومة الجندي فالمدينة ومكة — كما رحل رحلته الفضيرة بطريق الزيارة ومعان وتبوك ومدائن صالح والعلا ، يؤيد ذلك عشرة المنقين على نقش عرب نبطي في « زيد » بين قنسرين والفرات مؤرخ ٥١٢ م — R.N.A.S.. pp. 2/3/4 . وينذكر في هذا المجال إسم مكي معروف هو سفيان بن أبيه ، ينسبون إليه أنه تعلم الخط من بشرأو تله في أسفاره من إقامته إلى المجاز ، وليس يبعد أن يكون قد تعلمه عن الأنبط لأنّه كان يرحل إلى ديار النبط قبل الإسلام يتاجر مع أهليها وكانت بالمدينة في ذلك الوقت سوق نبطية لا يبعد أن يكون العرب قد أفادوا منها هذه الظاهرة الثقافية إلى جانب ما أفادوا من للنفع المادي ( انظر أبوت R.N.A.S. ص ٢ - ٥ ) .

(١) ابن النديم : الفهرست ص ٦ .

(٢) المراجح السابق ص ٦ ، انظر أبوت : نشأة الخط العربي الشمالي : R.N.A.S. ص ١٨ .

A.U. Pope, Survey of Persian Art, Oxford, 1937, Vol. II, p. 1710. (٣)

الأصابع مزلفة من اليسار (على نحو ما هو مألف في أصابع الخطين الديوانى والزنجانى) ، وأذناب ألفاتها معطوفة إلى اليدين وشاكلاتها متبدلة<sup>(١)</sup> (لوحة ١٣٩ رقم ١) ، وقد تكون هذه البسمة مفتعلة كما قد تكون صحيحة النسبة إلى هذا الخط أو ذاك ، إلا أن هيئة العامة تبعث على كثير من الشك في قدمها فهي إلى الخط النسخى الحديث أقرب منها إلى الخط القديم ، وحروف هذه البسمة بعيدة كل البعد عن حروف الكتابات المعروفة عن العصر الإسلامي الأول كما استخلصت من مجموعة أوراق البردى المبكرة ، وعجز المؤرخين العرب عن وصف هذه الخطوط الأولى وصفاً شافياً يرجع في الغالب إلى بعد ما بينهم وبينها من زمن ، وإلى فقدان نماذجها ، على أنه إن صح أن تلك البسمة التي تحتويها مجموعة «تشتريبيتى» تتسبب حفاظاً إلى الخط المدنى أو المكى ، لكان في ذلك وصولنا إلى حقيقة هامة هي لدون الخط العربي قبل عصر الكوفة ، ولكن فيه أيضاً بطلان النظرية القائلة بأن خط التجير المخفف متولد عن الخط الكوفى اليائس ، ذلك إلى جانب ما قد تحمله هذه الونية من دلالة على أن خط مكة كان ليناً خط المدينة سواء بسواء<sup>(٢)</sup> — وما بالنا ننسى الأدلة على لدونه هذا الخط من وثيقة يحف بها الشك ولدينا منه وثيقة أخرى ذات بال تشهد شهادة قاطمة بلدون الخط المدنى ، وتدلنا على صفتة التي كان عليها ، تلك هي البردية المؤرخة ٢٢ هـ التي تعرف ببردية «إهانسة (P.E.R.F., No. 558)» وهي عبارة عن إيصال باسلام أغام صادر من عامل لمعرو بن العاص على إهانسة من قرى مصر .

أما الخط البصري فلم نظر له على أمثلة نستطيع أن نتعرف منها صفتة ، وأغلبظن أنه كان وخط الكوفة شيئاً واحداً تقرب ما بينهما من المهد والمكان — لا يكاد يميز أحدهما عن الآخر إلا اختلاف في درجة الإجاده تتبع من التنافس العلمي الذى عرف عن العراقيين (الكوفة والبصرة) ، ذلك التنافس الذى اشتهر بين المدينتين ، والذى لا بد أن يكون قد اخذ مظهراً فانياً إلى جانب مظاهره العلمي ، فشمل الخط تجويداً كما شمل علوم الفقه والنحو ومذاهب الدين والأدب والجدال ، والفرق بين خط الكوفة وخط البصرة لم يكن فيما نظن فرق خصائص بقدر ما كان فرق تجويد ، على أنه ليست لدينا نماذج من هذا الخط أو ذاك نستطيع أن نعرف منها مدى ما أصابت إحداهما من تفوق على الأخرى في هذا المضمار .

### نسبة الخطوط بأسماء إقليمية :

ونرجح أن تكون تسمية الخطوط بأسماء المدن قد جاءت من أن العرب الذين كانوا يجهلون الكتابة قبل الإسلام ، تلقواها مع السلع الجلوبية فسموها بأسماء الجهات التي وردت منها . ولا غزو ، فقد عرف الخط العربي قبل عصر النبوة بالخط «البطى» لأنه أتى بلاد العرب من ديار البط مع التجارة التي كان الفرسيون يمارسونها مع الأنبياء ، كما عرف «الحيرى» و«الأبنارى» لأنه أتى إلى شبه الجزيرة العربية مع تجارة إقليم السواد عن طريق دومة الجندل ، وباتهاء الخط إلى المدينة ومكة عرف باسمهما فيما عرف من الأسماء ؛ وما انتقل مركز النشاط السياسي إلى العراق في خلافتي عمر وعلى انتقلت معه الخطوط المعروفة (المدينة والمكية) إلى البصرة والكوفة وعرفت هناك أول الأمر بأسماء المدن العربية الهامة

(١) للأصابع والأذناب والساكلة : انظر «كتاب المصطلحات» في المصل الصهيوني «أدب هذا الخط وهمسه» .

(٢) انظر : Pope, S.P.A., II, p. 1710.

التي جاءت منها ، ثم لم تثبت أن عرفت جيماً في المراق باسم الخط المجازي ؟ وفي السكوفة عن القوم بتجويد نوع من الخط ، هندست أشكاله ومطعّطت عراقتها<sup>(١)</sup> واستقامت وتعزّز عن الخطوط الحجازية وغلب عليه الجفاف واستحق لذلك أن ينفرد باسم جديد وهو « الخط الكوفي » ، ومن السكوفة انتشر هذا النوع اليابس في أرجاء العالم الإسلامي : تكتب به الصحف اللطاف وتتحلى به المباني وتندفع به التقويد ، في حين ظل الخط الحجازي اللين في خدمة الدواوين لمرورته وسرعة كتابته ، واستخدمه العامة في أغراضهم اليومية المختلفة واستخدمه الخاصة في حركة التدوين والتراسل وخطّت به الخطوطات .

ولاشك في أن الخط العربي قد نال في السكوفة قسطاً كبيراً من التجويد وتتنوع فيها على الزمان أشكاله وتعددت صوره وغدت له مسحة زخرفية خاصة به ، وطفت شهرة هذا النوع اليابس على غيره من الخطوط التي استخدمت في السكوفة وشاعت عنها ، فاستأثر وحده باسمها حتى لكان عالم تنبع السكوفة خطأً غيره !

شاع هذا النوع اليابس في العالم الإسلامي معروفاً باسم الخط الكوفي ، ولا يتصور العقل أن السكوفة اقتصرت على هذا الصنف وقفت به ، لأن السكوفة حاضرة العالم الإسلامي في وقت من الأوقات لم تكن لتسوغ عن خط « مرسل » تدون به المراسلات ، وهي البلد الذي لا تفتّأ تصدر عنه السكتب إلى عمال الدولة وولاتها وهيئات خط يابس أن يؤدي مهمّة التراسل ، وهي المهمة التي تحتاج بطبيعتها إلى السرعة والمطاولة ، فلابد ، والحال كذلك ، أن تكون السكوفة قد حذقت إلى جانب الخط اليابس الذي عرف باسمها خطوطاً أخرى لينة هي صور من خطوط الحجاز تطورت فيها أو بقيت على حالها التي كانت عليها ، تأثرت بها الأغراض اليومية وأعمال الدولة وخدمت الحركة العلمية التي عرفت بها هذه الحاضرة العربية .

### نسمتها بأسماء أخرى :

وظل الحال على ذلك حتى تمددت الأقلام في العصر العباسي ، واحتضن كل قلم بنوع من الكتابة ، فسميت الخطوط بقاديرها كثالث والنصف والثلثين ، كما نسبت إلى الأغراض التي كانت تؤديها « كالتوقيع » ، أو أضيفت إلى مخترعها « كاريسي »<sup>(٢)</sup> أو عرفت بهيتها كسلسل الذي ليس في حروفه شيء ينفصل عن غيره ، وبطل ذكر الخطوط المدنية والمكية والبصرية — وإن بقى اسم الكوفي متداولاً لاعتباره في هذا المقص « أصل الأقلام المخترعة »<sup>(٣)</sup> ، واستخدامه

(١) العراقة : انظر « التعريف » في ثبت المصطلحات .

(٢) نسبة إلى مخترعه الفضل بن سهل وزير الأمون العباسي وكان مخترعاً لنوع من الخط سمى « كاريسي » .

— انظر القلقشندى : صبح الأعمى ج ٣ ، أنواع الأقلام المعروفة حتى عصر القلقشندى .

(٣) يروى القلقشندى عن صاحب الأبحاث الجميلة في شرح العقيلة قوله :

والخط العربي هو المعروف الآن بالكوفي ومنه استنبطت الأقلام التي هي الآن . وقد ذكر ابن الحسين في كتابه في قلم الثالث أن الخط الكوفي فيه عدة أفلام مرجعها إلى أصلين هما « التقوير والبسط » ، فالقول هو المبر عنده باللين ... والبسط هو المبر عنه باليابس ، القلقشندى : صبح الأعمى مجلد ٣ ص ١١ — و تلك نظرية مخطئة لأن الأقلام المخترعة ليست اشتقاقةاً من خط السكوفة بقدر ما هي اشتقاقة من الخطوط اللينة التي نشأت ببداية في الحجاز ، يؤيد ذلك ما يقوله القلقشندى في موضع آخر « وأنا نجد بخط الأولين من السكتب فيما قبل المائتين ما ليس على صورة الكوفي بل يتغير عنه إلى نحو هذه الأوضاع المستقرة » .

في كتابة المصاحف<sup>(١)</sup>، ولم تسمى الخلوط بأسماء المدن إلا في القليل النادر<sup>(٢)</sup>.

أما خط الكوفة فذكرت المراجع العربية عن وصفه سكوتاً ماماً، وأن تكن ذكره في مناسبات مختلفة – ذكره ابن النديم في الفهرست مفروضاً بأسماء مشاهير حذاته عند كلامه عن خلطوط المصاحف<sup>(٣)</sup>، وذكره الفلقشندى على أنه أصل الأقلام العربية وفصله إلى تقوير وبسط.

---

(١) « وانحصرت المصاحف بهذه الخطوط (القديمة) » ، الفهرست : طبعة فلوجل .

(٢) يذكر ابن خلدون « الخط البغدادي » فيقول في المقدمة « والخط البغدادي معروف الرسم لهذا المهد (المقدمة فصل الخط) ص ٤٢٠ .

نعم عرف الخط بأسماء الأقطار غيرها ، فكان منه المراكى والمصرى والفارسى والأندلسى لأنها اكتسبت في كل من تلك البلاد خصائص محلية .

(٣) الفهرست ص ٨/٧ .



## **الفصل الثاني**

### **الكوفة والكتابة المنسوبة إليها**

نشأة الكوفة وازدهارها — تأثيرها بإنشاء بغداد — الأحداث التي مرت بها فيها بين القرنين الثالث والثامن المجريين — الخط المعروف بالكوفي — للكوفة ثلاثة خطوط : خط التحرير ، والخط التذكاري ، وخط المصاحف — الخط اليابس التذكاري وخط المصاحف الأولى يستأثران باسم الكوفي ، ويكونان فصلاً جديداً من فصول الفن الإسلامي .



الكوفة والكتابة المنسوبة إليها

تحفظ الكوفة وازدهارها :

أنثى العرب الكوفة على مقربة من الحيرة عاصمة الـ 19 للهجرة ، ومنذ ذلك الحين بدأت الحيرة والأبار تفقدان ما كان لهما من أهمية .

خطلت المدبنة بادىء ذى بدء تحخطيطاً قبلياً ، وكانت أول أمرها مسكنراً من الحيات ، ثم تحولت بمرور الزمن إلى متجمع دائم شيد مبانيه باللبن ، ولم تثبت أن نعمت واسعت رقعتها ، وكان ذلك مفترناً باتساع الفتوح العرية ناحية الشرق . وكانت غالباً سكانها من الجن الأعراب وبعض التجار وعدد من رجال الحرف جلهم من الفرس .

اختلط فيها العرب ، ولاسيما نزيل الجنوب بعناصر فارسية ، وأمتاز جمهورها بمواهبه الخاصة وتفوقه في مهارات العلوم الإسلامية قبل أن ينقضى على إنشائها نصف القرن ، كما أمتاز بكثرة التقلب وعدم استقرار الرأى<sup>(١)</sup> .

وظلت المدينة مكانتها المعمارية والسياسية والعلمية حتى سلبتها «دمشق» سلطانها السياسي مع زوال خلافة «علي»، ونافستها البصرة منافسة حادة أفادت منها العلوم العربية شيئاً غير قليل ، اتخاذها العباسيون عاصمة لهم أول الأمر ، ولكنهم لم يقيموا فيها إقامة فعلية لأنهم آثروا عليها «الهاشمية» و «الأبنار» .

نذر الكوفة صدر تأسيس بغداد :

وبتأسيس «بغداد» فقدت السكوفة كل مكان باقياً لها من مكانة سياسية وإن ظلت لها مكانتها العملية المعروفة حتى القرن الخامس الهجري.

وتدورت الكوفة بظهور الخليفة في القرن الرابع الهجري ، واكتسبت في عهد بنى بوه الشعيبين شيئاً كثيراً من البغيل لأن اسمها ظل مفترقاً في أذهان الشيعة بذكر الإمام والأحداث الجسيمة التي شهدتها هذه المدينة إبان الصراع بين الموليين والأمويين . وقامت الكوفة من هول ثورات « الزنج » في القرن الثالث الهجري ما قامت البصرة والأبار وغيرها من مدن العراق ، وساعد على خراب المدينة العامرة غارات بنى مزيد وغارات القبائل العربية المجاورة ثم غزو التار واجتاحتهم مدن العراق في القرن الرابع الهجري ، وعند زيارة ابن جير للكوفة في القرن الخامس الهجري كانت أسوارها قد تهدمت وغدا « الفامر منها أكثر من العامر » ولم يكن من المدينة في حالة جيدة نوعاً سوى مسجدها الجامع<sup>(٢)</sup> ، وعند زيارته ابن بطوطة لها في النصف الأول من القرن الثامن الهجري كانت قبائل بنى خواجه قد أجهزت على ما بقي من عمراتها .

ونحن نستطيع أن نلمس في تاريخ المدينة بعض الحقائق ذات الأثر على موضوع الكتابة مما يمكن أن نجمله فيما يلي :  
١ - أن الكوفة قامت على مقربة من الأنبار والجيرة ، وكانت بحكم موقعها الجغرافي الوارثة الطبيعية لهذين البلدين بما عرف عن الأنبار من عنابة بتعليم الخط في الجاهلية وعن الجيرة من مكانة سياسية كعاصمة للخمين .

Encycl of Islam II, Article "Al-Kufa", p. 1105. (1)

(۲) ابن حبیر ص ۱۸۹

٢ - أنها كانت منذ النصف الأول من القرن الأول المجري مركزاً من مراكز العلم له خطره وأهميته ، نافس البصرة وساحلها طويلاً وعمل جاهداً على التفوق عليها حتى لكياماً المصيبة بين عرب البصرة من الأزد وريمة ، وعرب الكوفة من عيم وقيس ، قد امتحنت في الإسلام طابعاً جديداً غير طابعها الجاهلي ، فانتهت إلى نوع من التفاخر بالعلم ظهر جلياً بين البصريين والكوفيين في الحو وفقه ومذاهب الدين والمجال والأدب ونحو ذلك<sup>(١)</sup> .

٣ - أن العواصف السياسية التي مرت بالكوفة بين القرن الثالث والقرن السادس المجريين لا بد أن تكون قد عصفت بتراثها العلمي واللفي فأضاعت كتبها وغفت على آثارها .

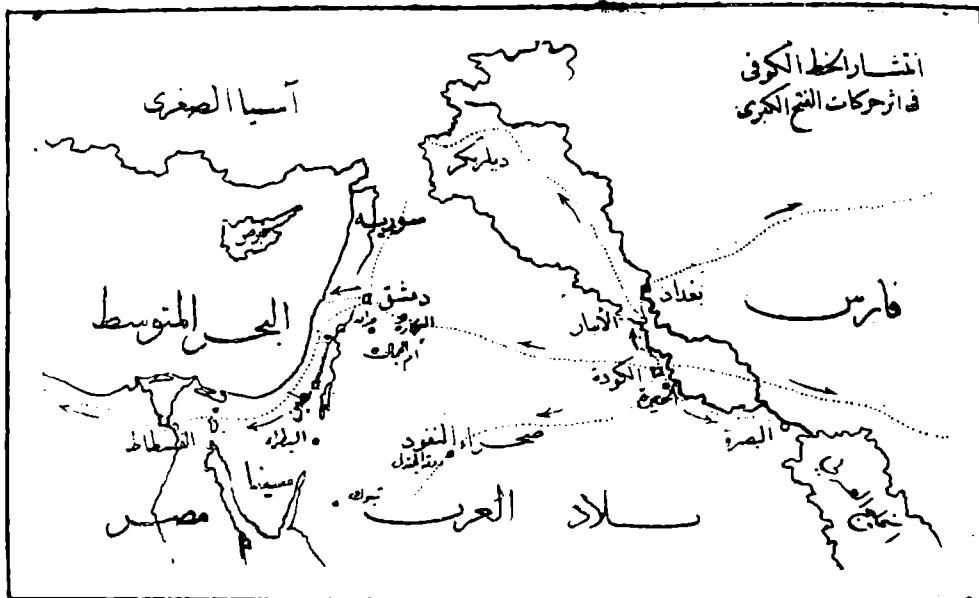
ونستطيع أن نزوء إلى ذلك الخطاب الشامل الذي أصاب هذه المدينة زوال آثار الكوفة ومن بينها الآثار الخطية ، تلك الآثار التي كان وجودها — لو أنها بقيت — عظيم النفع في معرفة حقيقة الخط الذي ينسب إليها ؛ وما يؤسف له أننا لا نكاد ندرى شيئاً عن أمر الكتابة الكوفية الأولى في موطنها الأصلي ، وكل ما استطعنا الوصول إليه في هذا الشأن جاء بطريق توادر الرواية أو بطريق الاستدلال .

### الخط المعروف بالكوفي :

على أن تسمية الخط بالكوفي ترجع بادئ ذي بدء إلى مؤلف المرب الأوائل في تسمية الخطوط التي انتهت إليهم بأسماء المدن التي وردتهم منها ، فكما عرف الخط عند عرب الحجاز قبل عصر الكوفة بالبطي والجيري والأباري ، لأنهم من بلاد البطي والجيرة والأبار — ثم بالمعنى والمدن ، لأنهم شاع في أنحاء شبه الجزيرة من هذين الوسطين — وعرف الخط العربي في وقت من الأوقات باسم « الكوف » لأنه انتشر من الكوفة إلى أنحاء مختلفة من العالم الإسلامي مصاحباً لانتشار الإسلام .

ويرجح أن يكون انتشار الخط العربي من شبه الجزيرة إلى خارجها قد تم في عصر ازدهار الكوفة ، لانشغال العرب في عصر الفتح الأعظم بالحرب وسياسة الدولة الجديدة ، وأكتفوا في التدوين في أولى الفتوحات بلغات البلاد المفتوحة وخطوطها ، فلما ألقى العرب السلاح بعد موجات الفتح العنيفة ، واشتغلوا في الكوفة بعلوم الحو والأدب والمجال والفقه وأ الدين ، ظهر للkovفة مذهبها في الكتابة ، لأنها لم تكن لتقبل وهي تنافس البصرة ألا يكون لها في الكتابة أسلوبها الخاص .

(١) وربما كان ذلك على أثر هجرة عدد من الصحابة إليها عقب واقعة الحرة .



**خريطة نبرن الطرق التي سلكها الحذا الكروفي في انتشاره  
إلى آسيا، العالم الإسلامي**

وقد سبق أن عرفنا أنه قد نشأ للكوفة إلى جانب الخطوط التي انتهت إليها من قبله الجزيرة — وكانت كلامها خطوطاً لينة — خط آخر « يابس » شاع في العالم الإسلامي وعرف دون غيره « بالخط الكوفي » ، وهو نوع من الخطوط الجليلة التي مارستها الكوفة ، استأثر باسمها لأنه ابتكر فيها ، ولم يكن له وجود قبلها ، يتميز هذا الخط بميل إلى التربع والجفاف والقوية ، وأغاب الظن أن الكوفة وقد بنت في إنليم كانت تسوده قبلاً ثقافة الآراميين والتورين والمسيحيين ، وخطوط هؤلاء كما هو معروف من الفصيلة السامية ، لابد أن تكون قد تأثرت بعض كتاباتها بالكتابات الاستراتيجية السريانية من حيث هيئتها العامة المربعة<sup>(١)</sup> .

لَا كُوْفَةٌ مُطْوِطِتٌ تَرْبَةٌ :

وعلى ذلك فالمرجح أنه كان للකوفة نوعان أساسيان من الخط ، نوع يابس ثقيل صعب الإنجاز تأدى به الأغراض الجليلة ، ونوع آخر لين يعبرى به اليد في سهولة ، هو الخط الذى انتهى إلى الكوفة من المدينة ، ويقطع بليونة هذا الخط الأخير دليل من التاريخ استقيناوه من كتاب الفهرست<sup>(٢)</sup> ودليل آخر مادى ، هو بردية إهانيسية المؤرخة ٢٢ هـ من ولاية عمرو بن العاص الأولى على مصر<sup>(٣)</sup> ، فالخط الذى كتبت به هذه البردية هو « الخط الدنى » الذى انتقل من المدينة إلى الكوفة بعد تأسيسها ، ومنذ صارت عاصمة للخلافة ، كما انتقل منها إلى مصر وغيرها من البلدان .

(١) يستفاد ذلك من وجه الشبه بين خلط المصاحف الكوفية وخطوط الأسفار السريانية — انظر إسرائيل ولفسون : تاريخ اللات السابعة ص ١٢٩ ، س ١٠٠ .

(٢) الهرست من ٦٠ « الخط الملكي والخط المدني » .

(٢) رقم ٥٥٨ من مجموعة الأرشادوف رئيـز المردبة .

هذا الخط الذين لابد أن يكون قد ظل معروفاً في الكوفة ومستعملًا بها حتى غدت «الكوفة» مركز النشاط السياسي (٤٠/٣٥ هـ) وعندئذ — لا بد أن يكون هذا الخط ذاته قد استخدم في أعمال التدوين ، — فيه لا بد أن تكون قد صدرت المراسيم إلى الأقطار الإسلامية ، وتؤدي الأغراض الكتابية العامة ، وهو بلا جدال الخط الذي خدم الحركة الفكرية في الكوفة ، فكان وسيلة تسجيل الآراء في عصر المساجلة العظمى بينها وبين البصرة .

والخط الذي ذاع عن «الكوفة» يحكم مركزها السياسي والثقافي والديني ، كان فيما حققناه على صور ثلاثة : صورة يابسة صعبة الانفاذ ، ثقيلة ، لا يقوى عليها كل إنسان ولا تطلبها إلا المناسبات الجليلة ، وقد اصطلحنا على تسميتها في هذا الكتاب بالخط الكوفي التذكاري<sup>(١)</sup> — وصورة أخرى مخففة لينة تجربى بها يد الكاتب في سهولة وإسراع يستطيعها كل إنسان حذق الكتابة ، هي خط التحرير<sup>(٢)</sup> — وصورة ثالثة يمكن اعتبارها جمأً بين النوعين وهي إلى القلم أقرب ، لم يكن يقوى عليها إلا قلة من الناس ، تتصف بالرصانة والجلال ، هي خط المصاحف<sup>(٣)</sup>.

ولقد شاع بين الأوليين تسمية النوع اليابس من الخط العربي «بالكوف» تناوله نفر منهم بشيء من الدراسة ، وكماهم نظروا فيه باعتباره ظاهرة زخرفية من ظواهر الفن الإسلامي ، والقليل منهم من تناوله من الناحية الكتابية البحث .

وسقط من عدد الخطوط التي عرفتها الكوفة ذلك الخط الذين الذي استخدمته الكوفة في التدوين والتحرير لأن بلاداً آخر غير الكوفة شاركتها فيه ، وبقي معروفاً باسم الكوفي نوعان :

١ — الخط الكوفي التذكاري اليابس الذي استخدم في التسجيل على المواد الصلبة كال أحجار والأختام لإيصال الآيات القرآنية والبارات الدعائية والتاريخ للوفيات وذكر المؤسسين للآثار على مدى القرون الستة الأولى للهجرة ، ذلك الخط المميز الذي يكون ظاهرة فنية كتابية تسترعى النظر وتثير شغف رجال الفن الإسلامي بهيتها وجمالها وتستوقف القارئ لاعتبر قراءتها ، بسبب خلوها من النقط تارة ، وترتبط حروفها تارة ، والإسراف في زخرفتها تارة ثالثة .

٢ — الخط الكوفي «المصحف» الذي يجمع بين الجفاف والليونة في مزيج رائع بينهما ، وقد استخدم في كتابه المصاحف الكبرى وظل الخط المفضل لها على طول القرون الثلاثة المجرية الأولى حتى حل محله خط النسخ الأنابي .

هذا الخطاط استأنرا باسم الكوفي وشغل أذهان المعنيين بهذه الظاهرة الكتابية «المتردة» وشدا انتباه طائفة من المستغلين بالفنون الإسلامية ، وكوننا أو كاداً يكوننا في الوقت الحاضر فصلاً قاماً بذاته من فصول الفن الإسلامي .

(١) راجم ما كتبناه في تقسيمنا للخط الكوفي ، حيث اصطلحنا على تسمية الخط الثقيل اليابس والخط الذي نقش في الحجر « الخط التذكاري » .

(٢) وهي يعنينا خط المدينة انتهى إلى الكوفة ثم خرج من هذه الأخيرة مقروناً باسمها جرياً على مأثور العرب في تسمية الخطوط باسماء البلاد التي وردت منها .

(٣) وهذا النوع من خطوط الكوفة هو الذي يبقى معروفاً باسمها حتى نهاية القرن الثالث المجري ، مستخدماً في كتابة المصاحف .

## **الفصل الثالث**

### **الجهود التي بذلت في دراسة الكتابات الكوفية**

(١) جهود «فلوري» : الأشرطة الكتابية ذات الزخارف

في جامع الحاكم والجامع الأزهر — الأشرطة الكتابية ذات الزخارف  
في آمد «ديار بكر» — الأشرطة الكتابية في جامع «نابين»  
وجامع القبروان — محاولة ابتكار قاعدة لتأريخ التحف غير  
المؤرخة باستخدام أسلوب الكتابة وأسلوب الزخرف —  
تقسيمه للكتابات الكوفية إلى بسيطة ، ومورقة ، وذات أرضية  
نباتية ، ومضفرة ، وذات إطار ، وهندسية الأشكال .

(٢) جهود «مارسيه» : كتابات شمال إفريقية والأندلس —

دراسة مقارنة لكتابات المغرب الإسلاحي — الأشرطة ذات  
الزخارف الكتابية والنباتية والهندسية — مزاحمة الكتابات اللينة  
للكتابات الكوفية — بقاء الخط الكوفي في شمال إفريقية حتى  
القرن السادس عشر الميلادي .

(٣) جهود (ليشى بروفنال) : عنايته بشواهد القبور في أسبانيا

المرية — تحليله لبعض كتابات طليطلة وأمرية — كتابات غرناطة  
اللينة ذات الأرضية النباتية من القرن الثامن الميلادي — أوجه الخلاف  
في رسم بعض الحروف بين المغاربة والمارقة — وصفه للعرف  
الكوفية الاندلسية في عصور مختلفة .

(٤) جهود چان دافيد فيل : الأخشاب ذات الزخارف

الكتابية — أفريز الكتابة بأسفل السقف بالجامع الطولوني —  
تأثير طريقه قطع الكتابة بأساليب سامرا الفنية .

(٥) جهود «المواري» : دراسة أقدم نقشين عريبيين في مصر

. ٣١ ، ٦٧١ .

(٦) جهود «يوسف أحمد» : أول محاولة باللغة العربية لوصف

الخط الكوفي .



## استعراض عام للجهود التي بذلت في دراسة الخط السكوف والنقوش الكوفية

سهل مهمة الباحث في علم الكتابات العربية القدمة ما قام به العالم السويسري « ماكس فان برشم » الذي جمع عدداً وافياً من النصوص العربية القديمة التي ترى على المماور في سوريا وفلسطين ومصر في مصنف جليل القيمة هو « جامع الكتابات العربية »<sup>(١)</sup> ، عاونه في إنجازه عدد من تلاميذه وعلى رأسهم جاستون فييت الذي أتم الجزء الخاص بمصر بعد موته أستاذه<sup>(٢)</sup>.

ولا يقل شأنها في هذا الميدان الكتابات مصنف آخر جمع فيه واصحوه كل ما وصل إليه علمهم من النصوص العربية على التحف والمأثر في أنحاء مختلفة من العالم الإسلامي ، هو السجل التاريخي للكتابات العربية C.I.A. الذي يعزى فضل إخراجه إلى الأستاذ جاستون فييت ومساعيه<sup>(٣)</sup>.

وجمع ثالث — بروفنسال عدداً من النقوش الأسبانية في كتابه « النقش العربي الأسبانية »<sup>(٤)</sup> ، وكانت دار الآثار العربية بالقاهرة ( المتحف الإسلامي الآن ) قد جمعت عدداً كبيراً من النقوش الشاهدية المصرية في المجموعة الكبيرة المعروفة بشواهد القبور<sup>(٥)</sup>.

هذه الجهود أفادت المشغلين بوعض الكتابات العربية ، إذ أمدتهم بوئائق غاية في القيمة ، مرتبة ترتيباً زمنياً ومصورة ومشروحة بالإيجاز .

ونحب أن نتناول هنا أظاهر الجهود الفنية التي بذلت في دراسة الخط اليابس الذي عرف عند علماء الآثار الإسلامية باسم « الخط السكوفي » ، وهو الخط الذي اصطلعنا على تسميته في مواضع كثيرة من هذا البحث باسم الخط الكوفي « اللذ كاري » .

اشتغل بهذا النوع من الكتابة ثغر من الأجانب ، كتبوا فيه أبحاثاً تحليلاً يمكن اعتبارها فاتحة الاهتمام بهذا النوع من الكتابات العربية ، وعلى رأس هؤلاء جيبياً « فلوري »<sup>(٦)</sup> ، ومن كتبوا فيه بدرجات متفاوتة من حيث القيمة مارسيه Marçais ولثي — بروفنسال Lévi-Provençal ، وجان ديفيد فيل J.D. Wiell ؟ وكتب يوسف

M.V. Berchem, *Corpus Inscriptionum Arabicarum*.

(١)

G. Wiet, *Corpus Inscriptionum Arabicarum, Egypte*, T. II.

(٢)

G. Wiet, Combe & Sauvaget, *Répertoire Chronologique d'Epigraphie Arabe*.

(٣)

Lévi-Provençal *Inscriptions Arabes d'Espagne (Texte & Planches)*.

(٤)

Catalogue Générale du Musée Arabe du Caire, *Stèles Funéraires*.

(٥)

S. Flury, *Bandeaux Ornemantés à Inscriptions Arabes. Amida Diarbekr, XI siècle, Syria*, t. I, pp. 235-249 & 318-328, t. II, pp. 54-62.

(٦)

— Le Décor Epigraphique des Monuments Fatimides du Caire, Syria XVII, pp. 369-387.

— Le Décor de la Mosquée de Nayin, Syria II, pp. 230-234.

— Ornamental Kufic Inscriptions on Pottery, S.P.A. II, Chapt. 46 B, p. 1769.

أحمد عجالتين في تاريخ هذا الخط وتطوره<sup>(١)</sup> وكتب حسين الموارى مقالين عن أقدم نقشين إسلاميين في مجلة الجمعية الأسيوية الملكية<sup>(٢)</sup> ، والحق أن ما كتب هؤلاء قد نبه الأذهان إلى ضرورة العناية بهذه الظاهرة من ظواهر الفن الإسلامي ، وكانت قبل ذلك مغفلة عاماً .

### جريدة فلورى :

وترجع جهود فلورى الأولى إلى عام ١٩١٢ حين وضع مؤلفه الأول عن زخارف جامع الحاكم والجامع الأزهر<sup>(٣)</sup> ، ولكنها لم يتعرض إلى الكتابة إلا بقدر ما لها من العلاقة بالزخارف حيث كانت دراسة الزخارف منه الأول ، وهو في هذه الدراسة المبكرة يعنى بالزخارف النباتية التي تلقي بالحروف في الأشرطة الكتابية بالجامع المذكور ، ويصف الدور الذى تلعبه هذه الزخارف في تحويلة الشريط الكتابي ، ويدرك أنواع الوريفات النباتية فيها ، ويقارن بعضها البعض الآخر ، ويلاحظ في بعضها قدمآ يلحظها بعصر تأسيس الجامع ، ويلاحظ في البعض الآخر شيئاً بزخارف المசـر الفاطمى الأخير ، ويدرك أسفه لقلة ما لديه من المادة التي يمكنه من التأريخ لتلك الكتابات ، وهو يدرك في الجامع الحاكمى أسلوبين متباينين من الكتابة ، أحدهما أقدم من الآخر ، استطاع أن يدرك هذا القدم من طراز الزخرف الذى يلحته ، وهو هنا يعرض عفواً لشيء من التحليل الكتابي ، قادره إلى ذلك رغبته في دراسة الزخارف — وهكذا يستطيع الإنسان أن يعثر في هذا المؤلف على بشائر الدراسات التحليلية للكتابات الكوفية ذات الزخارف<sup>(٤)</sup> وقد أضفت الأيام رغبة ظلت تجول طويلاً في نفس فلورى ، فنجده في عام ١٩٣٠ يتناول الأشرطة ذات الزخارف الكتابية في « آمد » بالدراسة التحليلية فيعطي الفن الكتابي على يديه بتصنيف من العناية<sup>(٥)</sup> ، وتظهر بجلاء ، ولأول مرة رغبته في الإفصاح عن الجانب الكتابي في الأشرطة الكتابية ذات الزخارف النباتية ، مجموعة أشكال .

وهو يرى في هذه الأشرطة نوعاً من أجود مبتكرات الفن الإسلامي وأروعها<sup>(٦)</sup> ، ويدرك دهشته من إغفال مؤرخي الفنون أمر دراسة هذه الأشرطة الكتابية ، ويعلـم السبب في ذلك إلى أن الكتابة الكوفية عسيرة القراءة صعبة التناول ، ثم يقول : ولـكـيـ بـقـيـمـهـ إـلـيـانـ حـقـ الفـهـمـ تـرـكـيبـ الزـخـارـفـ إـلـيـسـلـامـيـ ، يـجـبـ عـلـيـهـ أـنـ يـضـمـ إـلـىـ التـحـلـيلـ الزـخـارـفـ التـحـلـيلـ الـأـبـجـدـيـ ، لأنـ الـكـتـابـةـ وـالـزـخـارـفـ تـمـخـلـطـانـ فـيـ هـذـهـ الـأـشـرـطـةـ أـشـدـ الـاخـلـاطـ ، كـمـ يـرـىـ الـدـرـاسـةـ الـكـتـابـيةـ ضـرـورـيـةـ لـتـوـكـيدـ النـتـائـجـ الـقـيـمـهـ يـحـصـلـ عـلـيـهـ إـلـيـانـ مـنـ درـاسـتـهـ لـلـزـخـارـفـ المتـصلـةـ بـهـاـ<sup>(٧)</sup> . ويقرر فلورى أن فن الأشرطة الكتابية بلغ كمال نعوه في القرن الخامس الهجرى — الحادى عشر الميلادى ، واستخلص فلورى من دراسته للزخارف

(١) يوسف أحمد : الخط الكوفي — الرسائلتان الأولى والثانية — مطبعة حجازى ، القاهرة .

. Hawary. *The Most Ancient Islamic Monument Known.* J.R.A.S., 1930.

Flury, *Die Ornamente der Hakim und Ashar Moschee.*

— Ibid., pp. 11-15.

Flury, *Bandeaux Ornementés à Inscriptions Arabes, Amida Diarbekr, IX siècle, Syria I.* pp.

15-249 & 318-328, II, pp. 54-62.

Syria I, pp. 234-5.

الخطية التي على قبر محمود الفزني ، وجود أسلوبين زخرفيين كتائين شائعين في أنحاء العالم الإسلامي الشرق ، أحدهما الكوفي الذي تستقر الكتابة فيه على أرضية بناية تتكون من فرع نباتي متوج ، والثاني الكوفى المترابط ، أما الكوفي الورق ، وهو أقدم من هذين النوعين ، فقد عرفه العالم الإسلامي شرقه وغربه على السواء<sup>(١)</sup> .

### أشرطة آمد الكتائية :

وهو يرى في آمد أصلح مكان لدراسة فن الأشرطة الكتائية المزخرفة إذ فيها توفر الشروط الواجب توفرها في الدراسة العلمية المنظمة ، فهناك من الآثار المؤرخة تأريخاً دقيقاً ومن الصفات الفنية العالية ، ووحدة المادة المكتوب عليها ما يساعد على مثل هذه الدراسة ، ويتفق فلوري مع ثان برشم في أن النقوش الرومانية والسلجوقية في آمد تعتبر من أروع المتاجات الكتائية في العالم ، ويضيف إلى ذلك أنه لكي يدرس الإنسان أشرطة «آمد» لابد له من دراسة الحروف الأبجدية الكوفية التي أصبحت منذ القرن الحادى عشر اليلاعى أدوات خالصة للتحليلة ، وخضعت في تطورها لقوانين الزخرفة الإسلامية خصوصاً تماماً ، ويلاحظ فلوري أن الفن الإسلامي الغربي الذي توجد منه أمثلة طيبة في القاهرة الفاطمية لم تل الكتائية في مثل هذه الصفات الزخرفية الممتازة التي تتصف بها كتابات آمد . ويعرف فلوري بنصل ثان برشم في إمداده بالصور التي اعتمد عليها في دراسته ، ثم يشرح طريقته في الاتفاف بهذه الصور في التحليل الأبجدى ، وطريقته في تقسيم الحروف إلى مجموعات ، وتفضيله البدء في كل مجموعة منها بالحرف المفرد لتيسير معرفة صوره الأخرى في حالة الإبتداء والتوسط والاختتام ، ويوضح طريقة ترتيبه لصور الحروف التي يحمل اللام ألف آخرها خطأ .

وقد آثر فلوري أن يبدأ دراسته لنقوش «آمد» المزخرفة بدراسة نقوش «المقياس» وهي أقدم من تلك بنحو المائة سنة ، وهو يرى في بساطة نقش المقياس أساساً صالحًا يساعد على إمكان إدراك طبيعة كتابات القرن الحادى عشر الفنية بالزخارف ، ويسترعى نظره في نقش المقياس شدة قيام الحروف وانبساطها على مستوى التسطيح ، ويلحظ فيها على بساطتها نوعاً من الزخرف الثنائي الناشئ من تجاور الحروف الطالعة ، وهو لذلك يعتبرها نوعاً من الأشرطة الكتائية المزخرفة ، ويشرح فلوري الكيفية التي تكون بها العصابة الخطية ، ويتساءل عمما إذا كان تكون العصابة الخطية خاضعاً لقانون زخرفي ممرين ، ويقارن كتابات «ميافارقين» بكتابات آمد ويصفها بالقصر النسبي<sup>(٢)</sup> .

ثم يتناول فلوري كتابات «آمد» المؤرخة ٤٣٦هـ باسم «الأمير أحمد» فيقول عنها إنها من النوع الورق المتطور تطوراً كبيراً ، يصف حروفها ويتكلم عن الزخارف التي تلحقها ويقارن زخارفها بزخارف جامع الحاكم ، ويشير إلى الزخرفة القوسية التي ترى في القوائم ، ثم يحملها تحليلاً أبجدياً<sup>(٣)</sup> .

ثم ينتقل إلى نقش آمدى آخر مؤرخ ٤٣٧هـ فيه عناصر زخرفية جديدة ، ويصف حروفه ، ويحمله بدوره تحليلاً أبجدياً

Syria I, p. 236. (١)

SYRIA I, p. 239. (٢)

SYRIA I, pp. 242/243. (٣)

ثم ينقل إلى كتابة مؤرخة ٤٤٤ هـ لا تختلف من حيث أسلوبها الكتابي عن سابقتها، يدرك فيها تطوراً في الزخارف ، وهو كعادته يصفها وينوه بزخارفها ويحملها تحليلاً أبجدياً<sup>(١)</sup>.

وقد أجاز فلوري لنفسه بعد هذه الدراسات أن يفرد لآمد أسلوباً كتابياً خاصاً ، وفي سنة ١٩٢٢تناول فلوري نوعاً من كتابات آمد مختلف بعض الشيء عما سبق أن عالجه منها هو النوع المضمر ؟ وقد وجد من المستحسن أن يبدأ بدراسة الكوفى المضمر «في رادكان» جنوب بحر قزوين المؤرخ ٤٠٧ هـ لكنه يتخذ منه أساساً لفهم كتابات آمد المضمرة<sup>(٢)</sup> ، وهو في دراسته لكتابات آمد المضمرة يتعرض لهذا النوع من الكتابات في مصر فيقول إنه لم يشع فيها إلا بعد قيام الدولة الأيوبيّة ، ويدرك بعض أمثلة الكتابات الكوفية المضمرة في مصر على سبيل المقارنة كمحراب الأفضل في المسجد الطولوني والكتابة الموجودة بصحن الجامع الأقر (٥١٩ هـ) ومشهد السيدة رقية وبقة آخرات يوسف في القاهرة .

#### أشرطة إزهار الكتابة :

وفي عام ١٩٣٦ يتناول فلوري كتابات الجامع الأزهر بدراسة تحليلاً مستفيضة<sup>(٣)</sup> ، نشر فلوري لأول مرة عام ١٩١٢ أول دراسة تحليلاً للأشرطة ذات الكتابات التي توجد منها أمثلة كثيرة في مساجد العصر الفاطمي في مصر ، وكان تناوله تلك الأشرطة لا يتجاوز أول الأمر دراسة ما فيها من العناصر الزخرفية النباتية المختلطة بالكتابات ، وكانت الكتابة الكوفية غير معروفة له إذ ذاك ، وبفضل تشجيع «فان برشم» ومعونته أخذ فلوري يحسّن جمال هذه الكتابات التي لعبت دوراً هاماً في مضمار الفنون الإسلامية .

ويرى فلوري في مصر أصلح مكان لتبني تطور هذا النوع من الكتابات على مختلف المواد ، على الحجر والخشب والجلس ، ففي القاهرة من الآثار الدينية الكثيرة ذات الأشرطة ذات الكتابة الكافية ما يمكن من دراسة الدور الهام الذي قدر للزخارف الكتابية أن تلعبه على العمار الإسلامية ، ثم يشير فلوري إلى أنّ القرن الرابع المجري في تطور الأشرطة الكتابية القرآنية التي بدأت تدخل في عداد زخارف السطوح<sup>(٤)</sup> .

\* \* \*

ثم يتعرّض فلوري للأماكن الزخرفية التي توجد ب بصورة الجامع الأزهر ، ويحمد لاجنة حفظ الآثار العربية إزالتها لطبقات الجص التي كانت تغطي هذه الزخارف فتحجبها عن الأعين ، ويعزو إلى التحليل الكتابي والزخرفي فضل التغلب على مشكله ظلت مستعصية مدة طويلة ، هي مشكلة التاريخ للإصلاحات المتواترة التي أجريت بالجامع المذكور .

وهو يضيف إلى ذلك أن الزخرف الطولوني لم يكن يعتبر الشريط ذو الكتابة عنصراً زخرفياً كما كان يعتبره

SYRIA I, p. 244. (١)

SYRIA II, pp. 54, 55, 56-60, 61. (٢)

SYRIA XVII, pp. 365/376. (٣)

SYRIA XVII, p. "365". (٤)

الزخرف الفاطمي<sup>(١)</sup> إذ لم يكن يعني مزخرف المسر الطولوني بغير إثبات النصياني على شرط الكتابة .

ويرى فلوري أن الأشرطة الكتابية تختلف كثيراً من الملل الذي ينشأ من اجتماع عدة عناصر كلها زخرفية بمحض<sup>(٢)</sup> ثم يتكلم عن زخارف الحائط الشمالي الشرقي في الأزهر ويدرك أنواع الزخارف البتائية التي تسود في الأشرطة الكتابية وخارجها ، ويدرك من أنواع الزخارف البتائية «البالت» ، والزخرفة ذات الورقيات الثلاثة ذات الورقيتين (البتلتين) ، كما يدرك في هذا الحائط أسلوبين كتابيين يرجع أحدهما إلى خلافة المز وأآخر إلى خلافة العزيز يمتاز الأول عنده بعمر في الزخارف البتائية ، والثاني بمقدمة تلك الزخارف مع قلتها ، ويلاحظ في الأجزاء التي ينسبها إلى عصر العزيز شيئاً من اللين في الحروف : في قائم الصاد وقائم الطاء وشكلة الكاف ، وفي حرف التون والهاء<sup>(٣)</sup> ، وشيوخ التون المرتبطة الختمة وللنفردة ، والهاء المشقوقة بمخطط مقوس نحو اليسار ، وتشابه حرف الطاء والدال ، وانكباب شكلة الكاف إلى الخلف<sup>(٤)</sup> .

ويلحظ فلوري أثر الزخارف البتائية في زخارف الأزهر البتائية (خارج الأشرطة) ، ويدرك قدّام زخارف عصر العزيز عن صيتها ، ولو أنه يعتقد بصفة عامة أن الزخارف البتائية كانت قد بدأت تدخل في طور التقدم والاكتمال منذ عصر المز<sup>(٥)</sup> ، ويشير إلى تطور زخارف الجص في هذا الحائط ، ذلك التطور الذي يسم الزخارف العربية بوجه عام في القرن العاشر الميلادي ، ويدرك بهذه المناسبة علاقة هذه الزخارف الجصية بعماراتها في دير السريان<sup>(٦)</sup> .

أما الحائط الشمالي الغربي الذي يفصل أروقة القبلة عن الصحن ، فقد استطاع فلوري بمعونة ملاحظات قان برشم وأسلوب الكتابة أن يؤرخ لمهارة هذا الحائط بطريقته الإستنباطية الخاصة .

ويدرك فلوري في هذا الحائط ثلاثة أساليب كتابية من عصور مختلفة أقدمها عنده يرجع إلى عصر العزيز لشدة شبهه بأسلوب الكتابة في بعض مواضع الحائط الشمالي الشرقي ، ويوجد هذا الأسلوب دائراً حول رأس العقد الفارسي وفوق الحبيتين الزخرفيتين المحيطتين به ، على شكل أشرطة كتابية ، أما كلمتا «الملاك له» التكررتان على عينين ويسار المعقود الفارسي في شكل شريط مبتور ، فيدل أسلوبهما على طراز مختلف ومتاخر ، وهناك أسلوب ثالث يرى في شكل أشرطة أفقية في أسفل (النهاي) ركيك الكتابة ، وهو بلاشك من عصر أكثر تأثيراً .

وإن كان من الضروري أن نستخلص من مقال فلوري هذا شيئاً عن طريقته الخاصة في دراسة الأشرطة الكتابية ، يمكن أن نقول إنه كان يدرس هذه الأشرطة على اعتبار أنها زخارف إسلامية من نوع لم ي Fletcher إليه مؤرخو الفنون من قبل ، وأنه عن بها ضئلاً وهو يدرس تطور الزخارف البتائية التي تفترن بالكتابية ، ووجدهنse مضطراً ، وهو يفعل ذلك ، إلى دراسة العنصر الكتابي الذي بدونه لم يكن ميسوراً إدراك التطور الذي أصاب الزخارف البتائية ذاتها ، ولعله كان

(١) SYRIA, XVII, pp. 367/8.

(٢) SYRIA, XVII, p. 368.

(٣) SYRIA, XVII, p. 369

(٤) SYRIA, XVII, p. 370.

(٥) SYRIA, XVII, p. 372.

(٦) SYRIA, XVII, p. 372.

ينفي في نهاية الأمر أن يقرر لكل عصر أسلوبه الظريفي الخاص ، ومن ثم أسلوبه الكتابي الخاص ، عما يستطيع بعد تبرير شيء من هذا القبيل أن يؤرخ للأثر غير المؤرخ عاقد يكون عليه من كتابات وزخارف ، وكذلك التحفة غير المؤرخة .

### محاولات اكتشاف قاعدة تأريخ الأعف الزخرفية غير المؤرخة :

وأحدث ما كتب فلوري ما نشره في مقال في «موسوعة الفن الإيراني» عن الكوفى الظريفي على الحرف (١) ، في هذا المقال الذى ظهر بعد وفاته بعامين يقول إنه ليس هناك فن استخدم الكتابة في زخرفة المباني الدينية والمدنية ، بل وكل ما يمكن أن تقع عليه العين ، بقدر ما استخدمها الفن الإسلامي ، وأنه ليس هناك خط أنسب للزخرفة من ذلك النوع المعروف بالكوفى الذى تتكون من قواعده وابساطاته أنواع من التصميمات الظريفية التي تحلى المساحات .

وفي هذا المقال يقرر فلوري أن شرق العالم الإسلامي أتى أنواعاً مختلفة من الكوفى الظريفي لم ينتج منها غربه (٢) .

ثم يقول إنه بينما على الشتالون بالكتابات بالحصول على وثائق خطية بدراسة الكتابات التي تحلى المباني الدينية ، بأمل إمكان الوصول إلى تاريخ مضبوط لثلث المباني ، على نحو ما حاول «فان برشم» ، بمحض الكتابات التي تحلى متاجلات الفنون الفرعية مهملة لالتقى مثل هذه النهاية ، وم معظم هذه الكتابات عبارات دعائية أو تصوفية قل ما يتبيّن الإنسان فيها اسم الصانع ، ولا يكاد يجد طالب الفنون الإسلامية الذى لا يحذق العلم بهذا النوع من الكتابة ، ما يلقى صوةً على هذه التحف ، من حيث زمن صناعتها ، رغم كونها من أبدع ما أتى من إنجاز رجل الفن المسلم (٣) .

و واضح أن غرض فلوري في مقاله عن «الكتابات الكوفية على الأواني الظريفة» هو الوصول إلى خصائص أسلوبية لكل عصر ، بحيث يجدو مكاناً بهذه الخصائص تاريخ القطعة غير المؤرخة تارياً أدق وأضبط .

وضع فلوري في المكان الأول من اهتمامه أن يصل إلى قاعدة خطية ثابتة لكل عصر ، يمكن الاعتماد عليها في تاريخ التحفة بما عليها من أسلوب الكتابة ، والوسيلة الطبيعية عنده للوصول إلى هذه القاعدة هي الالتجاء إلى الكتابات المؤرخة في إيران ، ليستخرج منها أعلاطاً يقيس بها الكتابات غير المؤرخة (بطريق المقارنة الأسلوبية) ، وبذلك يستطيع أن ينسب الأثر ذات الكتابة والتحفة ذات الكتابة كلاً إلى عصره .

ومن ثم فهو يحصر الكتابات الكوفية في أنواع ، هي : البسيطة والورقة وذوات الأرضية الباتية ، ويتحقق من تاريخ كل منها ، ويتعرف خصائصه ، ويقارن الكتابات غير المؤرخة بهذه الكتابات ذات التاريخ ، ليحل بذلك مشكلة من مشكلات الفن الكتابي الإسلامي على الظريف والمنسوجات والمباني والأحجار القبرية وغير ذلك من التحف والآثار التي تحتاج إلى تاريخ ، لإلحاق كل منها بمصره بطريق الاستدلال .

\* \* \*

S.P.A., II Chapt. 46 B. pp. 1743-1769 "Ornamental Kufic Inscriptions on Pottery." (١)

S.P.A., II, p. 1743. (٢)

S.P.A., II, pp. 1743/44/48. & 1750-69. (٣)

اما «مارسيه» فيتناول الكتابة الكوفية على اعتبار أنها نوع من أنواع الزخارف الإسلامية ، وهو يعرض لها عند كلامه عن الزخارف المعمارية في عصورها المختلفة ، فيذكر الزخارف الكتابية إلى جانب الزخارف البناءية والزخارف الهندسية ، وهو لا يتعرض لهذه الكتابة بتحليل أبجدي ، وإنما يكتفي بوصفها وصفاً عاماً ، مشيراً إلى ما قد يكون بين بعضها والبعض الآخر من فرق في الأسلوب أو تفاوت في درجة الإجاده .

ويجمل أن نشير هنا إلى الموضع الذي تعرّض فيها «مارسيه» إلى الكتابة الكوفية ، فنجد في كلامه عن فون شفال أفريقية في عصر الأغالبة<sup>(١)</sup> يذكر كتابة القرن الثالث المجري (الناسخ الميلادي) ، ثم يتناول كتابات شمال أفريقيا بكلام عام موجز خلاصته أن تلك الكتابة كانت من البساطة بحيث لم تبلغ أن تكون عنصراً من عناصر الزخرفة ، بمكانتها في القرن الحادى عشر الميلادى التي غدت عاملاً زخرفياً بالغاً حداً بعيداً من الروعة والجمال — كما في القبروان ، حيث دخلتها الزخارف واختلطت بها اختلاطاً صعب معه أن يعدد الإنسان عناصر الزخرفة الإسلامية دون أن يدخل فيها عنصر الكتابة ، وفي اعتقاده أن ذلك كان بتأثير الشرق الإسلامي ، وعنه أن النصوح الذي انتهت إليه الكتابة حتى أصبحت عامل زخرفياً ، إنما تم واكمال في شرق العالم الإسلامي ، وهو يشار إلى فلوري الرأى أن كتابات «آمد» في ديار بكر مثال طيب لما بلغته الكتابة من الإتقان الزخرفي ، وهو ينسب الفضل إلى فلوري في دراسة كتابات «المقصورة» يجمع القبروان<sup>(٢)</sup> .

ويطرق «مارسيه» بعد ذلك إلى وصف الحروف ، وبخاصة ذات الزخارف بعثانية واحمحة ، فيصور منها الحروف الطالمة ، ويبيّن ما حق نهاياتها من زخارف<sup>(٣)</sup> ، ويستعرض على سبيل المقارنة الأسلوبية عاذج من كتابات القبروان الزخرفية وكتابات تونس ومنستير ، ويصف مافيها من توريق وتقيد ، ويقارن كتابة القرنين العاشر والحادي عشر الميلاديين بكتابة القرن الثاني عشر ، ويظهر بخلافه كيف انتهى تطور الخط إلى انحطاطه في مجموعة في عصر بني حداد في الجزائر (٥٠٠/٣٩٨) وبني خراسان في تونس<sup>(٤)</sup> حيث اختفت من نهايات الحروف الطالمة تلك الوريفات الزخرفية التي كانت تعلوها ، وحيث عادت الكتابة ثانية إلى حالة من البداءة تسترعى النظر ، وبلغت ، برغم ذلك ، من التعقيد جداً يصعب معه قراءتها ؛ وفي القرنين السادس والسابع المجريين ، مالت الحروف إلى الإستدارة بتأثير الشرق الإسلامي منذ المسر السجلوق ، وتبدلت هذه الظاهرة واضحة في شواهد القبور<sup>(٥)</sup> .

وهوفي الفصل الذي يعقد لهنـ الحـلـافـةـ الـأـمـوـيـةـ فـيـ قـرـطـبـةـ (ـالـقـرـنـ الرـابـعـ الـمـجـرـىــ الـماـشـرـ المـيلـادـىـ)ـ،ـ يـعرـضـ عـلـيـنـ عـاذـجـ منـ

G. Marçais, *Manuel d'Art Musulman*, T. I. II. (١)

*Manuel*, T. I, p. 165. (٢)

G. Marçais, *Manuel*. T. I, p. 165/6/7. (٣)

Marçais, *Manuel* I, p. 166, fig. 92. (٤)

Ibid, p. 169. (٥)

(٦) انظر :

كتابات قرطبة وطليطلة ومدينة الزهراء<sup>(١)</sup> ، ويقارن بينها على طريقته مقارنة سريعة ، ويخلص من ذلك إلى أن كتابات مدينة الزهراء كانت أكثر ازدهاراً من كتابات قرطبة وطليطلة ، ويأسف أن تكون قلة الآثار القائمة في مدينة الزهراء سبباً في حرمانتها من ثروة كتابية هائلة ، ويشير إلى أن كتابات عصر خلافة قرطبة كثيرة الشبه بكتابات القبور في القرن التاسع الميلادي .

وبنفس الطريقة يعالج « مارسيه » كتابات عصر بنى شداد في إشبيليه ( القرن الخامس المجري ) ، والمرابطين في مراكش والجزائر ( ٥٤١/٤٤٨ ) والموحدين في الأندلس وشمال أفريقيا ( ٥٦٦٦/٥٤١ ) ، ويرى أنه منذ عصر خلافة قرطبة أخذت الكتابة الكوفية تلعب دوراً هاماً في الزخارف ، غير أنه يلاحظ أن الكتابة المستديرة بدأت تزاحمها وتغلبها على أمراها ، وكانت مهمة الكتابة الكوفية فتتصدر على النصوص الدينية ، وأخذت — كما حدث في مصر في العصر الملوكي — في الإنزال ، فأصبحت لا ترى في واجهات المباني ولا تكتب بها النقوش التأيسية : كتب بها حول المخاريب كما في جامع تلمسان ، ونقشت بها العبارات الدعائية الموجزة في مواضع ثانوية مثل كلام الله — أعدوا بالله — وله<sup>(٢)</sup> على نحو زخرفي فيه توريق وتحميم وتعقيد ( ترابط ) يدخلها في نطاق الموضوعات الزخرفية ، ويقارن « مارسيه » على عادته بين هذه الكتابات وكتابات مدينة الزهراء والقبور ذات النهايات الورقية ( من القرن الرابع المجري — العاشر الميلادي ) ويسوق أمثلة من كتابات سرقسطة الفصيرة القواسم ، والتي ترتبط قواعدها في أشكال هندسية بارعة تكاد تطفى على عصر الكتابة وتنهى قواعدها بزخارف ورقية متاهلة — وهذه الكتابة تثبت في مهارة مقدرة رجل الفن العربي على الجمجم بين الزخارف الخطيئة والهندسية والنباتية في تصميم واحد<sup>(٣)</sup> .

وعلى النحو السابق يتكلّم مارسيه عن الزخارف الكتابية في عصر أعقاب الموحدين ( من القرن الثالث عشر ) إلى القرن الرابع عشر ) ، وهو بنو الأحرar في غرناطة وبنو حفص وبنو عبد الواد في تلمسان وبنو مردين في فاس .

ويقول مارسيه ما خلاصته أن رجال الفنون المسلمين لم يستخدموا الكتابة ، بل الكثرة والإجادة اللتين تبدوان في كتابات هذا العصر في أفريقيا والأندلس على السواء ، فهي ، في كل من المكانين تغطي المساحات الواسعة من سطوح المباني ، وتكون الأشرطة الكتابية ، قوامها الآيات القرآنية والعبارات الدعائية التي ترجي عادة إلى مؤسس البناء ، وقل بسبب شعوب استعمال الخط اللين استخدام الكتابات الكوفية قلة جعلت منها كتابة تذكارية ، وأشهر الكتابات الكوفية من هذا العصر كتابة المحراب في جامع « سيدى أبي الحسن » في تلمسان ( ٦٩٦هـ ) ، وال�صابات التي تحلى بتعان الأعمدة في « مدرسة المطارين » ( ٧٢٣هـ ) والكتابات الإهدائية التي على باب « شلا » ( ٨٣٩هـ ) والكتابات التي على الجص والخشب في مدرسة « أبي العناية » ( ٧٥٦هـ / ٧٥٢هـ ) وهذه ، على وجه الخصر ، هي آخر الكتابات الكوفية التذكارية للعروفة من حكم أعقاب الموحدين في شمال أفريقيا والأندلس<sup>(٤)</sup> .

Marçais Manuel, T. I, pp. 268-269.

(١) أظر

Ibid, p. 404, fig. 232 & p. 405, fig. 233.

(٢) أظر

Ibid, p. 407, fig. 235.

(٣)

Marçais, Manuel, T. I, p. 631.

(٤)

Bel, *Inscriptions de Fès*, p. 377/3/79.

أما ملوك «المجذبن» (القرن الرابع عشر الميلادي) فقد استخدمو **الكتابات الكوفية** المضفرة في أغراضهم الفنية، كتبا بها العبارات الدعائية على بعض حواطط «الكراز» أو القصر الذي كان أنشأه «بنو عباد» في إشبيلية على غرار قصر الحمراء في غرناطة، ورميـه وأعاده إلى حاليـه الأولى ملوك المجذبن، ثم سجلوا فوق حواططـه خصـوصـهم لـسلطـانـهم الـسيـعـيـ (دون بـدور) <sup>(١)</sup> — وفي استخدام الكتابات الكوفية وأساليـبـ الفـنـ الإـسـلـامـيـ وـتقـضـيـلـهـ بعد اـنـتـهـاءـ حـكـمـ الـعـربـ الـسـلـمـيـنـ فيـ الـأـنـدـلـسـ دـلـيـلـ وـاضـعـ علىـ مـقـدـارـ تـأـثـرـ الـغـرـبـ بـفـنـونـ الـسـلـمـيـنـ .

وفي عـصـرـ «ـالأـشـرـافـ السـعـديـنـ»ـ فيـ مـرـاـكـشـ (ـ١٢٩٠ـ /ـ٩٥١ـ)ـ اـقـتـصـرـتـ مـهـمـةـ الـحـلـطـ الـكـوـفـيـ عـلـىـ كـتـابـةـ بـسـنـ النـصـوصـ الـقـصـيرـةـ وـالـعـبـارـاتـ الـدـينـيـةـ <sup>(٢)</sup>ـ،ـ وـأـصـبـحـ الـحـلـطـ الـمـسـتـدـيرـ ذـوـقـ الـعـصـرـ،ـ وـأـنـزوـيـ الـحـلـطـ الـكـوـفـيـ وـسـادـ الـحـلـطـ الـلـيـنـ بـوـجـهـ حـامـ .

### جهود ي匪ي بروفنسال :

«ـأـمـاـ لـيـفـيـ بـرـوـفـنـسـالـ»ـ،ـ فـيـرـىـ أـنـ شـرـقـ الـعـالـمـ الـإـسـلـامـيـ أـغـنـىـ مـنـ غـرـبـهـ بـالـكـتـابـاتـ الـمـؤـرـخـةـ الـقـيـمـةـ الـمـاـزـالـةـ فـيـ موـاصـمـهاـ الـأـوـلـىـ <sup>(٣)</sup>ـ،ـ وـفـيـ نـظـرـهـ أـنـ الـكـتـابـاتـ الـمـؤـرـخـةـ الـمـبـتـأـةـ فـيـ أـمـاـكـنـهـ خـيـرـ مـاـ يـعـيـنـ عـلـىـ الـدـرـاسـةـ الـمـنـظـمـةـ الـمـتـجـمـةـ فـيـ عـلـمـ الـكـتـابـاتـ،ـ وـيـنـتـقـلـ بـعـدـ ذـلـكـ إـلـىـ مـوـضـعـ كـتـابـهـ الـذـيـ جـمـعـ فـيـ الـكـتـابـاتـ الـأـسـبـانـيـةـ الـمـعـرـوـفـةـ وـغـالـبـهاـ شـوـاهـدـ قـبـورـ مـنـ جـهـاتـ مـخـلـفـةـ فـيـ أـسـبـانـيـاـ الـعـرـبـيـةـ،ـ كـفـرـطـةـ وـأـشـبـيلـيـةـ وـبـطـلـيـوـسـ وـمـارـدـةـ وـطـلـيـطـةـ وـأـبـلـةـ وـطـرـكـونـةـ وـأـلـيـرـةـ وـالـقـنـتـ وـالـرـيـةـ وـجـيـانـ وـغـرـنـاطـةـ وـغـيرـهـ .

وـهـوـ يـتـنـاـولـ فـيـ الـمـقـدـمـةـ بـعـضـ الـكـتـابـاتـ الـأـنـدـلـسـيـةـ بـالـتـحـلـيلـ الـأـبـحـدـيـ كـكـتـابـاتـ قـرـطـةـ (ـمـنـ الـقـرـنـ الـثـالـثـ وـالـقـرـنـ الـرـابـعـ وـالـقـرـنـ الـخـامـسـ الـلـهـجـةـ)ـ <sup>(٤)</sup>ـ وـيـعـرـضـ نـعـوذـجـاـ وـاضـعـاـ لـكـتـابـاتـ أـشـبـيلـيـةـ فـيـ الـقـرـنـ الـخـامـسـ الـمـجـرـيـ <sup>(٥)</sup>ـ وـنـعـوذـجـاـ آخـرـ مـنـ كـتـابـاتـ «ـطـلـيـطـةـ»ـ الـمـزـخرـفـةـ مـنـ الـقـرـنـ ذـاهـيـهـ <sup>(٦)</sup>ـ،ـ ثـمـ يـحـلـلـ بـعـضـ كـتـابـاتـ طـلـيـطـةـ الـمـؤـرـخـةـ ٤٣٢ـ هـ «ـأـلـيـرـةـ»ـ الـمـؤـرـخـةـ ٥٢٧ـ هـ <sup>(٧)</sup>ـ،ـ ثـمـ يـعـرـضـ نـعـوذـجـاـ مـنـ كـتـابـاتـ «ـغـرـنـاطـةـ»ـ الـلـيـنـةـ الـمـؤـرـخـةـ ٧٤٩ـ هـ الـمـكـتـوبـةـ عـلـىـ أـرـضـيـةـ الـرـخـارـفـ الـبـاتـيـةـ .

كتـبـ يـ匪ـيـ بـرـوـفـنـسـالـ فـيـ مـقـدـمـةـ كـتـابـهـ شـيـئـاـ عـنـ عـادـةـ اـنـخـادـ الشـوـاهـدـ لـتـسـجـيلـ الـوـفـةـ فـيـ غـرـبـ الـعـالـمـ الـإـسـلـامـيـ،ـ تـلـكـ الشـوـاهـدـ الـتـيـ عـرـفـتـ فـيـ شـمـالـ أـفـرـيـقـيـةـ باـسـمـ «ـالـقـابـريـاتـ»ـ،ـ وـفـيـ الـأـنـدـلـسـ باـسـمـ «ـالتـارـيخـ»ـ <sup>(٨)</sup>ـ،ـ ثـمـ تـعـرـضـ لـطـرـيقـةـ رـسـمـ

H. Basset et Lévi-Provençal, *Chella*, p. 31.  
Marçais, *Manuel* T. II, p. 658 fig. 367.

(١) «ـعـزـ لـمـلـوـلـاـ الـسـلـطـانـ دـوـنـ بـدـورـ»

(٢) مدرسة «ـالـشـرـاطـيـنـ»ـ فـيـ قـاسـ (ـلـاحـظـ تـكـرـارـ كـلـيـ «ـالـمـلـكـ لـهـ»ـ بـالـحـلـطـ الـكـوـفـيـ فـيـ أـعـلـىـ الـعـقـودـ)ـ .  
Marçais, *Manuel*, T. II, pp. 427, 765.

Lévi-Provençal, *Inscriptions Arabes Texte et Planchés* (LEYDE ... PARIS MCXXXI) 1931, *Introduction*.

Lévi-Provençal, I.A.E., Intr. p. 30 figs. 1, 2, 3.

Ibid. p. 31, figs. 4, 5.

Ibid. p. 33, Figs. 7-8.

Ibid. p. 24-25.

(٤)

(٥)

(٦)

(٨) أـىـ التـارـيخـ لـلـوـفـةـ

الكلمات منذ كانت للغربية طريقة تختلف عن طريقة المغاربة بعض الشيء في رسم الكلمات<sup>(١)</sup>.

وصف بروفسور الحروف الكوفية الأندلسية في عصور مختلفة بقدر ما سمح به المقام في مقدمة كتابه ، وهو في مواضع منها يحيل القارئ إلى ما كتبه مارسيه فلوري ، ولا يفوته أن يشير إلى وجود منه بين كتابات الأندلس في القرن الرابع المجري وكتابات القبروان في عصر الأغالبة (القرن الثالث المجري) ، وينذكر سبق العالم الإسلامي الشرق إلى زخرفة الكتابة بالأوراق الباتية ، وشروع الكتابة المستديرة في الأندلس في عصر بن نصر (القرن الثامن المجري) .

### مِهْرُودْ جَاهِهْ دَافِيدْ فَيْلْ :

أما «جان دافيد فيل» الذي اضطاع بالجزء الخاص «بالأخشاب ذات الكتابات» من الدليل العام لدار الآثار العربية<sup>(٢)</sup>، فإنه تناول الكتابات الكوفية بشيء من الوصف الموجز في مقدمة قصيرة لمجموعة اللوحات ؛ بدأ كلامه بالإشارة إلى بساطة الكتابة الكوفية أول الأمر ، ثم تكلم عن تأثير الكتابة الطولونية على الأخشاب بأسلوب الزخارف «السامرية» من حيث إنقاذها على الخشب بطريقة «القطع المائل» slanting cut ، وهو يستشهد في ذلك بما يقوله «فلوري» عن تأثير زخارف الجص في دير السريان بأسلوب سامرا ، وهي معاصرة للزخارف الطولونية<sup>(٣)</sup>، وبما يقرره «هرتزفيلد» من تأثير الفن الطولوني بالفن السامرية فيما كتب عن ساما<sup>(٤)</sup> ، وهو يصف الحروف الكوفية الطولونية على الأخشاب بالغليظ النسبي ، وبالقصر ، بحيث تبدو ذات مسحة من القوة والنقل ، ويستشهد بfavoriz الكتابة الذي يوجد في أسفل السقف بالجامع الطولوني ، ويعتبره نوذجاً صادقاً للكتابة الطولونية ، ويرى «جان دافيد فيل» ، أن هذا الأسلوب المستحدث في الكتابة انقضى في مصر بانتفاء أيام أحمد بن طولون<sup>(٥)</sup>.

ثم يصف كتابات العصر التالي ، عصر الأختيدين والفاطميين ، بأنه كان في مجموعة عصر تجوييد ارتفعت فيه الزخارف الخطية التي كانت قد أخذت في الظهور قبل العصر الطولوني — وهو يلاحظ ميل القرن الرابع المجري (الماشر الميلادي) إلى التوريق ، تلك الظاهرة الزخرفية التي بلغت كمالها في مصر في القرن السادس المجري — الثاني عشر الميلادي<sup>(٦)</sup>.

\* \* \*

أما حسن الموارى فكان قد بدأ في مجال الكتابات جهداً مشكوراً، فنشر بعثرين تحليلين عن شاهدين من شواهد

Lévi-Provençal, (*La Langue des Inscriptions*), pp. 26-27.

(١)

J. David Well, *Cat. Gén. du Musée, Bois à Epigraphies*, jusqu'à l'Epoque mameluke.

(٢)

*Ibid.*, p. VII *Introduction*.

(٣)

*Ibid.*, pp. VII & VIII

(٤)

(٥) راجع ما كتبناه عن العصر الطولوني «تطور الكتابة في القرن الثالث المجري» .

(٦) يلاحظ أن هذه الظاهرة اكتملت في مصر منذ القرن التاسع الميلادي (الثالث المجري) وأن القرنين العاشر والحادي عشر الميلاديين (الرابع والخامس المجريين) شهدما أنواعاً من الزخارف تفوق زخارف القرن الثالث بكثير — أما القرن الثاني عشر الميلادي الذي يشير إليه «جان دافيد فيل» فهو في مصnehـاية الدولة الفاطمية، وبعبارة أخرى نهاية الزخارف الكتابية، حيث ساد بعد ذلك الخط النخي الحال من الزخارف

القبور هما أقدم شاهدين معروفيين من المصر الإسلامي في مصر<sup>(١)</sup> ، نشر الأول في عدد أبريل سنة ١٩٣٠ من المجلة الآسيوية الملكية ، بعنوان «أقدم أثر إسلامي معروف» مؤرخ ٦٥٢ هـ ٣١ م ) من خلافة عثمان ، والثاني في عدد أبريل سنة ١٩٣٢ من المجلة المذكورة<sup>(٢)</sup> بعنوان «ثاني أثر إسلامي معروف» مؤرخ ٦٩١ هـ ٧١ م ) من خلافة عبد الملك ابن مروان . درس في البحث الأول منها علاقة هذا الشاهد المبكر بالكتابات العربية الجاهلية ، وعنه أن نقش القاهرة ( ٣١ هـ باسم عبد الرحمن بن خير الحاجري ) رايع نقش حجري معروف ، ثم استخلص منه أجدية خاصة .

وهو في البحث الثاني يقارن بين كتابة شاهد ٧١ هـ وشاهد ٣١ هـ ، ويطلمنا على ما في هذا النقش المؤرخ ٧١ هـ من تحسين ظاهر .

ويعتبر يوسف أحمد أول من أحيا الكتابة الكوفية في مصر بعد رقتها الطويلة ، وهو مجود من الطراز الأول ، وله في هذا الخط آراء ضمنها عجائبين باسم « الخط الكوفي »<sup>(٣)</sup> ، وعلى يديه تعلمنا حدق قراءة النصوص الكوفية .

The most Ancient Islamic Monument Known - (dated A.H. 31, A.D. 652), from the time of the third Calif Uthman. J.R.A.S., pp. 321-333, (April 1930). (١)

The Second Oldest Islamic Monument Known, dated A.H. 71 (A.D. 691) from time of the Omayyad Calif Abd el-Malik ibn Marwan, J.R.A.S. 289, 293 (April 1932). (٢)

(٣) نشرتهما مطبعة حجازى القاهرة على ١٩٣٠ ، ١٩٣١ .



## الفصل الرابع

### تقسيم الكتابات السكوفية

\* تقسيم السكوف تقسيماً تقليدياً بحسب هيئته إلى :  
ـ كوفي بسيط ، وـ كوفي مورق ، وـ كوفي ذي أرضية بناءة ،  
ـ وـ كوفي مضفر ، وـ كوفي ذي إطار ، وـ كوفي هندسى الأشكال .

الخطوط التي صدرت عن السكوفة :

\* الأفضل تقسيمها بحسب ما كانت تؤديه من وظائف  
إلى :

(١) خط التعرير المخفف .

(٢) الخط الثقيل

وتقسيم الخط الثقيل إلى :

(١) كوفي المصاحف (ب) السكوف الذكاري .



## التقسيم التقليدي للكتابات الكوفية

اعتماد مؤرخو الفنون الإسلامية تقسيم الكتابات الكوفية تقسيماً تقليدياً إلى الأنواع الآتية :

**١ - الكوف البسيط :** وهو النوع الذي لا يلحقه التوريق أو التخييل أو التضيير ، ومادته كتابية بحت ، وقد شاع في العالم الإسلامي شرقه وغربه في القرون المبكرة الأولى ، وبقي الأسلوب المفضل في غرب العالم الإسلامي حتى وقت متأخر ، ومن أشهر أمثلته على ما مر كتابة قبة الصخرة في القدس وكتابه مقياس النيل في القاهرة وكتابه الجامع الطولوني ، وغالبية الكتابات التي رأى على شواهد القبور في مصر وغيرها من بقاع العالم الإسلامي .

**٢ - الكوف الورق :** وهو النوع الذي تلحقه زخارف تشبه أوراق الأشجار ، تنبئ من حروفه القاعدة وحروفه المستقيمة ، وبالخصوص الحروف الأخيرة سيقان رفيعة تحمل وريقات بناء متعددة الأشكال .

ولقد بدأت ظاهرة التوريق هذه في صورتها الأولى في مصر قبل أن يقدم القرن الثاني الهجري ، وبلفت في مصر درجة تبیث على الاعتقاد بأنها صادفت فيها مكاناً مناسباً لنوها واكتنالها وذلك قبل منتصف القرن الثالث الهجري . ويطلب أن تكون نزعة التوريق هذه قد انتقلت من مصر إلى شرق العالم الإسلامي وغربه ، حيث قدر لها أن تلب دوراً هاماً في زخرفة الكتابة ، وأقدم كتابة مورقة شرق العالم الإسلامي كتابة في المسجد الجامع في ناين في فارس مؤرخة ٢٨٨ھ ، ويعتبر التوريق الفاطمي غاية ما بلغته هذه الظاهرة في مصر من النمو والتطور والارتقاء .

ومن أشهر الأفاريز المورقة ما يوجد في المقصورة في الجامع الحاكمي من نهاية القرن الرابع الهجري . والأفاريز الموجودة في آمد شمال العراق .

**٣ - الكوفي ذي الأرضية البناءية :** (الكوفي المحمل) وتستقر فيه الكتابة فوق أرضية من سيقان النبات اللولبية وأوراقه ، وأشهر أمثلته في إيران وفي غزنه وفي مدرسة السلطان حسن بالقاهرة .

ويلحق بهذا النوع كتابات تستأثر فيها الحروف بالجزء الأسفل من الأفريز وتشغل الزخارف البناءية كل فراغ يختلف بعد ذلك .

**٤ - الكوف المضرف (المعقد أو المترابط) <sup>(١)</sup> :** وهو نوع من الزخارف الكتابية التي بولع في تعقيدها أحياناً إلى حد يصعب فيه تمييز العناصر الخطية من العناصر الزخرفية ، وقد تضفر حروف الكلمة الواحدة ، كما قد تضفر ككلان متعابرتان أو أكثر لكي ينشأ من ذلك إطار جميل من التضيير ، وأقدم الأمثلة المعروفة من هذا النوع هي من أوائل القرن الخامس الهجري ، عرفه شرق العالم الإسلامي وغربه في وقت واحد تقريباً ، وأقدم أمثلة في فارس في قلعة رادكان (٤١١ھ) وفي تونس في المسجد الجامع بالقبروان (في المقصورة وباب المكتبة ٤٣١ھ) ، ومن أشهر أمثلته وأكثرها

(١) وقد سبقت الإشارة إليه عند الكلام عن جهود « سام فلوري » .

تفيداً في إيران كتابة في ضريح « بير -ى - عالدار » من القرن الخامس ٤١٨هـ ، ومن أشهر أمثلة في مصر الأشرطة الكتابية المضفرة في ضريح الخلفاء العباسين بالقاهرة ، باللغة درجة قصوى من التعقيد ، وهي معاصرة لحكم الظاهر بيبرس الملوكى (٦٥٨/٦٧٦هـ) ، والكتابه المنحوتة في الرخام في مدخل جامع التاصر محمد بن قلاون بالقلعة . والدرسة المراكشية من أكثر المدارس الكتابية إنتاجاً لهذا النوع وإبداعاً فيه ، ومن أشهر أمثلة هناك كتابات جامع تازة الضفرة ، وجامع « سيدى أبي الحسن » في تلمسان ٦٩٦هـ ، وكتابات « باب شلا » الإهدائية ٦٧٣٩هـ ، وكتابات مدرسة أبي العانية ٧٥٢/٧٥٦هـ ، ومنه كتابات « الكزار » في إشبيلية باسم سلطان المجنين « دون بدو » ، من القرن الرابع عشر الميلادى — الثامن الهجرى .

٢٠ - الكوفى الهندسى الأشكال : ويعتاز عن بقية أنواع الخطوط الكوفية بأنه شديد الاستقامة قائم الروايا ، أساسه هندسى بمحى ، ولا زال نشأته غامضة ، وأغلبظن أن فكرة الزخرفة بالطوب المختلف الحرق في العراق وفارس وللعروفة « بالهزارباف »<sup>(١)</sup> هي التي أوحت به ، وهو شائع في مساجد إيران والعراق .

وأشهر أمثلة في مصر في مسجد السلطان قلاوون (٦٨٣/٦٨٤هـ) ومسجد زين الدين يوسف (٦٩٣هـ) وتربة أم السلطان المعروفة بترية الوالدة صاحبة القبيتين السلطانيتين بقرافة السيوطى من أواخر القرن السابع الهجرى ، وكتابه في مسجد البردينى بالداودية في القاهرة (١٠٢٥هـ) ، وكثير استخدامه في العصر التركى الأخير ، وتوجد منه أمثلة في مساجد فوه ورشيد الأخرى .

ومن سلالات هذا النوع الكتابات الهندسية المثلثة أو المسدمة أو الشمنة أو المستديرة ، والنوع في مجموعة زخرفى بمحى ، وربما تعمدت قراءة عباراته لشدة تداخلها واشتراك حروفها ؛ إلى هذه الأقسام سالفه المذكر اعتقاد مؤرخو الفنون الإسلامية تقسيم الخط الكوفى ، وهو التقسيم التقليدى الذى جروا عليه حتى الآن ، اضطروا إلى تقسيمه على هذا النحو لأنهم جعلوا الشكل أساس التقسيم ، ولم يكadar فى ذلك لأنهم تناولوه على اعتباره عنصراً من عناصر الزخرفة .

[ انظر مجموعة أشكال ١ ]

\* \* \*

ونحن نريد أن نخالف فلورى ومن نحائاه من مؤرخى الفنون الإسلامية في تقسيم الكتابة الكوفية إلى الأنواع القى مر ذكرها ، وزرى من الأفضل تقسيم الكتابة التي صدرت عن الكوفة ، لا على أساس من هيئتها ، وإنما بحسب ما كانت تؤديه من أغراض .

ومن ثم فعن تقسيم الكتابات التي صدرت عن الكوفة إلى الأنواع الآتية :

- ١ - خط التحرير المخفف ، أو خط « الديونة » والتدوين .
- ٢ - الخط التقليل اليابس نوعاً ، أو الخط التذكارى .
- ٣ - خط المصاحف .

---

(١) وتكون زخارف « المزارباف » من وضع الطوب المختلف الحرق في أوضاع رأسية وأفقية بحيث تنشأ من ذلك أشكال هندسية وكتابية لا حصر لها .

مجموعة أشكال (١) — تقسيم الكتابات الكوفية



شكل ١ - (أ) كوفى بسيط على أرضية غير مزخرفة : الشربطة الكتابي الدائر بأسفل القف بالجامع الصنولوى ، من القرن الثالث الهجرى .



شكل ١ - (ب) كوفى مورق تبعت فيه الأوراق النباتية من صاب المروف ، مقصورة جام الحاكم بأمر الله ، القاهرة ، القرن ابراهيم الهجرى

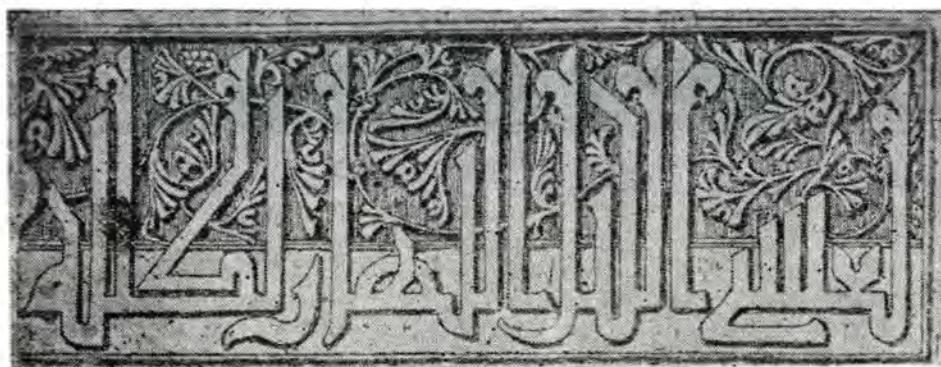


شكل ١ - (د) كوفى يرتكز على أرضية بناء مكونة من فروع بناء لا تتصل بالمروف لبران ، القرن ابراهيم الهجرى — العاشر الميلادى .

مجموعة أشكال (١) — تقسيم الكتابات الكوفية



شكل ١ - (د) كوف ذو أرضية بناية ، تتأثر فيه المزروع بالجزء الأسفل من الكتابة  
وتشغل الزخارف كل فراغ يختلف بعد ذلك — نسخ لميراثي من القرن  
الثالث المجري



شكل ١ - (هـ) شريط كتابي باللغة الكوفى ، يرى حول المحراب في جامع نisan الكبير ،  
تتأثر فيه الكتابة بالجزء الأسفل من الأفريز وتنطى الزخارف البناءية  
فراغ الجزء الطوى — من القرن الرابع المجري ، قلا عن « مارسيه »



شكل ١ - (و) كوف مضفر بالغ التعقيد من ضريح پیر - ی - عالمدار ، إيران  
القرن الخامس المجري ، المادى عمر البلادى



شكل ١ - (ز) الكوفة ذو الإبار - كتابات باب « شلا » الإهدائية ٧٣٩ م حيث  
ترتبط قوائم الحروف لتكون إعجازاً زخرفياً



شكل ١ - (ط) كوفي مربع شائع الاستخدام  
في تحملة المباني الطوبية  
والقبيحاء الخامية في إيران  
- عرف في مصر في  
الاصر المماليكي



شكل ١ - (ج) كوفي عريض شائع الاستخدام  
في تحملة المباني الطوبية  
والقبيحاء الخامية ، عرف  
في مصر في العصر المملوكي .



شكل ١ - (ث) كوفي منب داخل مستطيل  
عرف في مصر في العصر  
المماليكي ، من نوع القبيحاء  
الخامة



شكل ١ - (ي) كوفي منب داخل دائرة ،  
عرف في مصر في العصر  
المماليكي



## الفصيل الخامس

### خط التحرير المخفف

\* خط التحرير المخفف خط قائم بذاته — ليس اشتقاقة من الكوفى الثقيل — خط التحرير المخفف أقدم وجوداً من الكوفة — خط مدور سريع الإنجاز استخدم في الأغراض اليومية والأغراض العلمية .

\* كتب به على البردى أول الأمر — استخدم للنسخ في الأوراق — خدم الحركة العلية في الكوفة إلى جانب حركة التدوين — عرف باسم خط الديونة والتدوين .

\* جروهان يجيئ غواص هذا الخط بدراسته لمجموعة من أوراق البردى — ويخدم بهذه الدراسة التاريخ السياسي والاجتماعي لمصر الإسلامية ، كما يخدم تاريخ الفن الكتابي .

# خط التحرير الخفيف

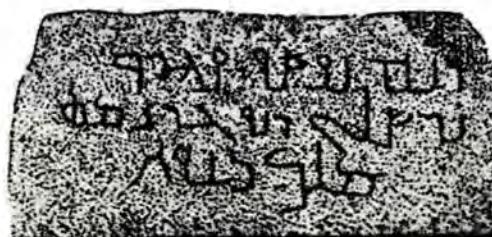
يُكَنْ أَنْ تَرْجِعْ أَقْدَمَ الْكُتُبَاتِ الْعَرَبِيَّةِ إِلَى أَصْلَيْنِهَا التَّدْوِيرِ وَالتَّرْبِيعِ<sup>(١)</sup>، رَأَيْنَاهُمَا يَظْهَرُانِ جَنْبًا إِلَى جَنْبِ مِنْذِ بَدْءِ الْقَرْنِ الْأَوَّلِ الْمُهَجْرِيِّ (السَّابِعُ الْمِيلَادِيِّ)، وَمَا مِنْ شَكٍّ فِي أَنَّهُمَا أَنْدَمَا وَجُودَةً مِنَ الْإِسْلَامِ، وَأَنَّهُمَا يَرْجِعَانِ إِلَى أَصْوَلِ جَاهِلِيَّةِ نَمْحُورِهَا فِي الْقَوْشِ النَّبَطِيِّ الَّتِي عَثَرَ عَلَيْهَا فِي الْحِجازِ وَجَنْوَبِ دَمْشَقِ<sup>(٢)</sup>.

وَقَدْ ثَبَّتَ مِنْ مَقَارَنَةِ كُتُبَاتِ الْقَرْنِ السَّابِعِ الْمِيلَادِيِّ (الْأَوَّلُ الْمُهَجْرِيُّ) بِالْكُتُبَاتِ النَّبَطِيَّةِ اِنْتَطَوْرَةٌ فِيَمْبَيْنِ الْقَرْنَيْنِ التَّالِثِ وَالسَّادِسِ الْمِيلَادِيَّيْنِ أَنَّ التَّدْوِيرَ وَالتَّرْبِيعَ ظَاهِرَتْ مَنَازِلَهُمَا وَأَصْلَانَ ثَابَتَانِ مِنْ أَصْوَلِ الْكُتُبَةِ الْعَرَبِيَّةِ فِي جَاهِلِيَّتِهَا وَإِسْلَامِهَا.

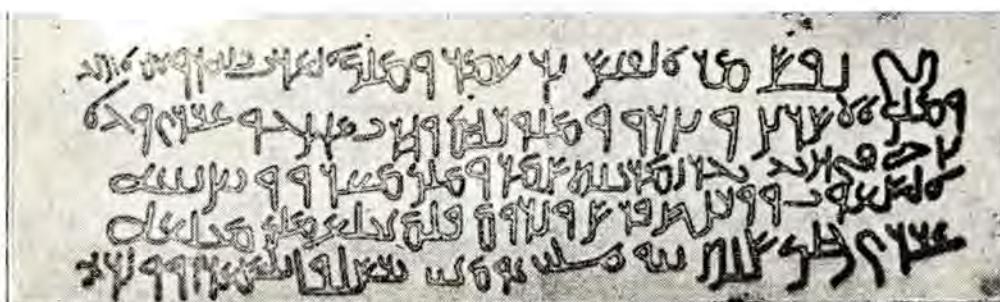
وَمِنْ ثُمَّ فَعَنْ لَا نُسْتَطِعُ أَنْ نَذَهَبَ مَعَ الْمُدَاهِبِينَ الَّذِينَ يَقُولُونَ أَنَّ خَطَّ التَّحْرِيرِ الْخَفِيفَ (الْأَلَيْنِ) مَتَطَوْرٌ عَنِ الْخَطِّ الْمُرْبَعِ، وَلَا نُسْتَطِعُ أَنْ نُؤْمِنَ بِالنَّظَرِيَّةِ الَّتِي تَقُولُ أَنَّ خَطَّ النَّسْخِ (الْأَلَيْنِ) تَوَلَّدَ عَنِ الْخَطِّ الْكَوْفِيِّ «الْرَّبِيع» وَأَنَّ وَاضِعَ خَطَّ النَّسْخِ هُوَ «ابْنُ مَقْلَةَ» وَزَيْرُ الْخَلِيفَةِ الْمَبَاسِيِّ «الْمَفَتَّدُ» الْمُتَوَفِّ فِي سَنَةِ ٣٢٤ هـ.

(١) وَيَسِّيَانُ أَحْيَانًا «التَّقْوِيرُ وَالْبَسْطُ».

(٢) انظر النقش النبطية الآتية لترى كيف يظهر الترميم والتدوير مما في النقش العريبة الجاهلية.



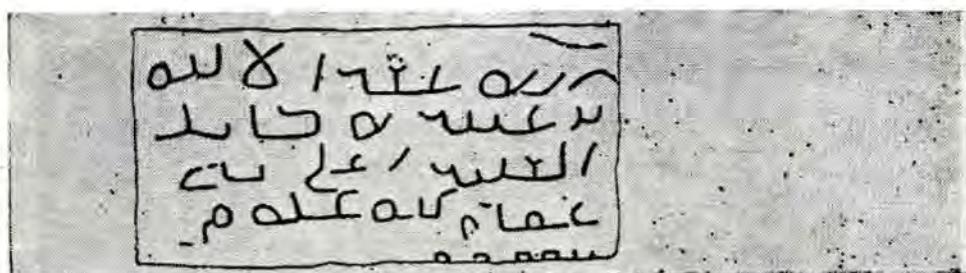
نقش نبطي عثر عليه في «أم المجال» من القرن الثالث الميلادي  
تقلب عليه مسحة الترميم



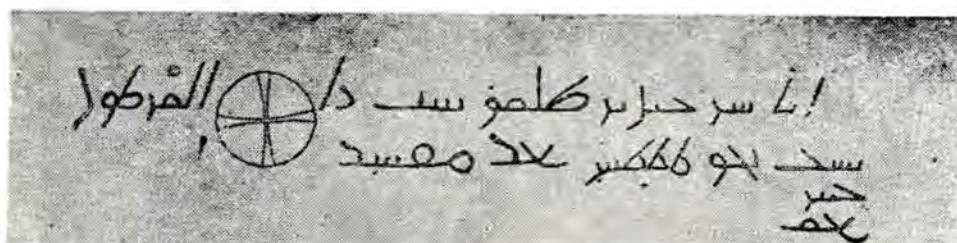
نقش «الزيارة» النبطي الذي يرجح إلى سنة ٣٢٠ ميلادية، وحروه في بين الترميم والتدوير

ولقد عثنا على بردية مؤرخة ٢٢ هـ في مجموعة الأرشيدوق رينز<sup>(١)</sup> بالخط اللين ، هذه الوثيقة تقطع بشروع الخط اللين وتدواله منذ ٢٢ هـ بجزرية ، وهي أقدم وثيقة بردية معروفة ؟ وهكذا يقُول الدليل على استقلال الخط اللين عن الخط اليابس وعلى معاصرته له منذ بواء كبر نشأته في الكوفة التي أ始建ت بين عامي ١٨٥ - ١٩٥ ، بل لقد نستطيع أن نجزم بسبقه عليه ، هذا الخط اللين استخدم في تأدية أغراض اليومية ، لأنَّه يُؤدي الغرض على وجه أسرع وبطريقة أطوع — وفي مجموعة «مورتز» وثيقة هامة تؤيد ما ذهب إليه<sup>(٢)</sup> بذاتها الكتاب بالخط اليابس ، وقد تجلت في سطورها الأولى عنابة شديدة أخذ الكتاب نفسه بها أول الأمر ، غير أنه مالت أنَّ أسرع فانعدمت الرصانة التي كانت بادية في رسم الحروف لمجرد تحرره من الدقة التي أخذ نفسه بها ، فكانت سطوره ، ولم يجد ما ينها متساوية ، واستدارت الحروف ولات ، واستعمال الجفاف الذي كان يعزها إلى تدوير ، ودل ذلك على أنَّ الخط الذي يكتب في شيء من السرعة يستدير برغم إرادته الكتاب .

ومن ثم كان خط التحرير مستديرًا بطبيعته ، لأنَّ تأدية أغراض اليومية لا تتحقق مع الإبطاء ، ولعل اجتماع هذين الخطين معاً في وثيقة واحدة يؤيد وجودهما جنباً إلى جنب في زمن واحد ، أحدهما ، وهو الكوفي المربع اليابس كان يستخدم حين يتتوفر الوقت لدى الكتاب . والآخر — وهو الخط المستدير اللين الذي كان يستخدم في تأدية أغراض الحياة اليومية ، بالسرعة والسهولة اللتين تتطلبهما عادة تلك أغراض العاجلة ، شكل<sup>(٢)</sup> بردية هشام المؤرخة ٩١ هـ .



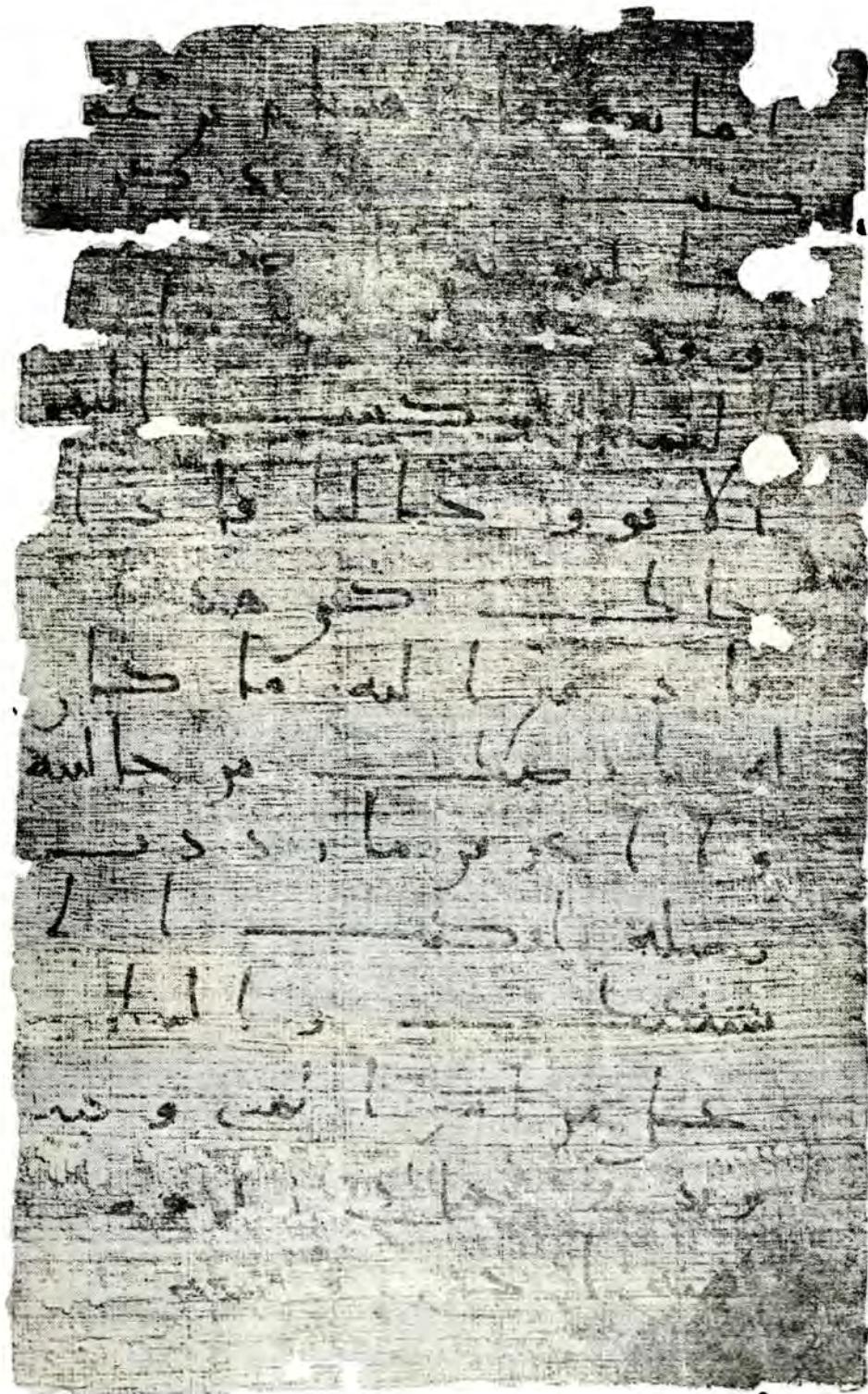
نقش آخر عثر عليه في « أم المجال » يرجع إلى القرن السادس الميلادي ، يجمع بين التزييع والتدوير



نقش نبطي باسم « شرجيل بن ظلمو » عثر عليه في حران ، مؤرخ ٦٨ هـ ميلادية وحروفه جم بين التدوير والتزييع ، وتشبهها كثيراً بالكتابات العربية المبكرة

(١) انظر جروميان ، مجموعة الأرشيدوق «رينز» البردية — الجزء الثاني ص ٢٢ Rainer's Collection (P.E.R.F.) p. 22, no. 558.

وهذه الوثيقة مرقومة باللغتين الإغريقية والمعربة وهي إيصال باستلام أغمام صادر من عامل مصر وبن العباس على أهنتاسية عام ٢٢ هـ



شكل (٢) بردية «هشام» المؤرخة ٤٩١هـ - مجموعة أوراق البردي المحفوظة بدار الكتب الحسنية بـلـاهـرـة

لوحة [١] أبجدية اللحد اليبي « خط التحرير المخفف » مسخاً خاصة من مجموعة الأرشيدوف ريزر الوردية

تقطير الكليات في المدرسة (١٩٣٧)

لوحة [١] — دراسة مقارنة للكتابات الـ *لينة* — الحروف العربية كما تطورت منذ اشتقاقها من الحروف النبطية في المصر الجاهلي حتى القرن التاسع الميلادي (الثالث المجري)، كليبيه الدكتور عبد الرحمن فهمي أمين المتحف الإسلامي بالقاهرة

ولمّا نستطيع بهذا أن نحدد الصلة بين هذين النوعين من الخط ، وقد أوضحنا أنّهما من الحلقات الأولى من القرن الأول المجري كأن يعاصر بعضهما بعضاً ، وأنّهما يرجمان معاً إلى أصول جاهلية ، وأيدنا قولنا هذا بدليل مادى هو الوثيقة سالفة الذكر التي أمدّتا بها مجموعة مورتز — ولأنّه هذا المجال حقّ تؤيّد ذلك بدليل تاريخي يقدمه لنا « القلقشندي » في صبح الأعشى على لسان الشاطي صاحب الأبحاث الجليلة في شرح العقيلة ( المتوفى ٥٩٠ - ١١٩٤ م ) الذي يرجع الخط الكوفي إلى أصلين : هما التقوير والبسط<sup>(١)</sup> ثم يقول : « وعلى ترتيب هذين الأصلين الأقلام الموجودة الآن »<sup>(٢)</sup> .

صاحب الأبحاث الجليلة هذا مؤلف عاش قبل القلقشندي وعنه أخذ الأخير تقسيمه للخط الكوفي ( أي الخط الذي عرفته الكوفة ) إلى هذين النوعين ، ومن هذا نفهم أن الخط الكوفي كان ينقسم منذ وضع صاحب الأبحاث الجليلة مؤانه إلى تقوير وبسط ، فهذا الخط المقرر ( المستدير ) الذي أسمي به خط التحرير المخفف ، خط عرفته الكوفة منذ قامت ، وهو خط قديم قدم الخط البسط ذي الروايا المعروف باليابس .

وقد أمكننا أن نستخلص أبجديّة لهذا النوع من مجموعة البردي المنسوبة إلى الأرشيدوق رينر ، ثبتنا هنا للاستعماله بها على إمكان قراءة الأوراق البردية ( اللوحة رقم ١ ) .

وقد يكون هذا القدر من التدليل كافياً للقضاء على النظريّة القدّيمة التي ظلت تقول إن الخط اليين ( المستدير ) سلالة من الخط الكوفي اليابس ( ذي الروايا ) ، وما لا شك فيه أن هذا الخط المخفف ( اليين ) هو الأصل في الكتابة المستديرية التي انتهت إلينا باسم الخط السخن .

وهناك من يذهب إلى تسمية خط التحرير المستدير الذي عرفه الكوفة بخط النسخ<sup>(٣)</sup> بمعنى خط النقل ، وتلك تسمية لا يأس بها لهذا النوع الذي كانت تتأدى به الأغراض اليومية المختلفة وأغراض العلم ، وقد قصد بهذه التسمية على الأرجح تمييز هذا النوع عن النوع اليابس الذي لم يكن يصلح من الوجهة العملية للنسخ والنقل .

ويرى بعض مؤرخي الفنون أن الكوف ذي الروايا نوع حرف عن الخط الكوفي المستدير<sup>(٤)</sup> ، وإن صح ذلك كان الخط المستدير أسبق وجوداً من الخط ذي الروايا ، وهو ما لا ترى أن توافق عليه ، لأنّه من الدلالات ما يؤيد وجودهما متعارضين معاً في مراحل حياتهما المختلفة .

وقد تناول الأوراق البردية بالطبع والترتيب والقراءة الأستاذ « جروهان » الذي عنى بدراسة مجموعة الأرشيدوق رينر البردية<sup>(٥)</sup> ، والجزء الثالث منها خاص بالأوراق البردية العربية كما عنى بدراسة مجموعة دار الكتب المصرية ، وقد أظهرتنا

(١) المقرر : هو اليين ( أو المستدير ) وهو ما تكون عرافاته وما في معناها من خصمة من حيث إلى أسفل ، كالثالث والرابع ونحوهما ، والمبوط المبر عنه باليابس هو ملا اخناف ولا انحطاط فيه .

(٢) القلقشندي : صبح الأعشى ، الجزء الثالث ص ١١ .

(٣) نسخ الكتاب نسخاً من ياب نفع — قوله الصباح التير « مادة نسخ » .

(٤) Pope, S.P.A., p. 1717.

Corpus Papyrorum Raineri, Serie Arabica (Vindobonae, 1923).

(٥)

دراسة لأوراق البردي العربية على كثير من عوامض الحياة في مصر الإسلامية منذ عام ٢٢٦ حتى مصر الفاطمية<sup>(١)</sup> وقد كان اكتشاف هذه الوثائق البردية هادياً عظيم الأثر في جلاء بعض نواحي تاريخ مصر الإسلامي<sup>(٢)</sup>. حيث أطلقت المؤرخين على صحائف باللغة الأهلية عرف عن طريقها الكثير من دقائق الحالة الاقتصادية والمعيشية والمهنية والإدارية في المصور الإسلامية الأولى، ولا شك في أن تلك الجمادات البردية التي يسر الأستاذ جروهان قراءتها، أصبحت الآن بفضل ترتيبها وتجليل نصوصها مصدراً من أعظم المصادر في تاريخ مصر الإسلامية؛ وقد كان اكتشافها بما عليها من الخطوط اللينة داعضاً للنظرية العقيمة التي عاشت واعتقدتها الكثيرون حتى وقت متاخر، والتي تقول إن ابن مقلة (٣٢٨/٢٧٢) هو مخترع خط النسخ، ويقصدون به الخط اللين أو الخط المستدير بأنواعه<sup>(٣)</sup>.

\* \* \*

طلت الكتابات البردية في مصر تدون باللغتين العربية واليونانية حتى بطل عام ٧٢٨م استعمال اليونانية في التدوين – ولم يأت عام ٧٣٢ للميلاد حتى كانت اليونانية قد اختفت تماماً، واقتصر كتاب الدواوين على كتابة النص العربي وحده، والفضل في ذلك راجع إلى الرغبة في تعریف الدواوين، تلك الرغبة التي انتهت بالكتابات الرسمية إلى لغة واحدة هي العربية – ولم يلبث النص العربي أن تدرج من الاختصار الذي كان يكتب به عادة إلى التطويل الموف بالغرض.

وكانت الكتابات التي من هذا النوع تكتب على درج البردي<sup>(٤)</sup> أو الرق أو الجلد، حتى دونت على الورق في المصريين العباسى والمملوكي، وتتحوى مجموعة دار الكتب من الأوراق البردية على مراسلات دونت باللغتين العربية واليونانية (bilingual)، وحجج وشهادات وإقرارات وعقود زواج وغير ذلك .. أما مجموعة مورتز فتحوى عدداً لا يأس به من الخطابات والعقود والمحالفات إلى جانب كثير من أوراق المصاحف من عهود مختلفة وبعض القوش الحائطية.

وقراءة الكتابات العربية على البردي عسيرة، وكثيراً ما تكون الكلمات عرضة لأويالات في المعنى بسبب عمر قراءتها – فلا يكون القارئ متأكداً من أن شخصاً بذاته كان فيما مضى « دققاً » أو « زقاذاً » لتشابه الدال والتاء في هذا الخط<sup>(٥)</sup>، فإذا ما كانت نهاية الدال الأخيرة طويلة نوعاً التبست بالكاف، وكذلك يحدث اللبس بين الراء والدال وهو حرفان يسهل الخلط بينهما في هذا الخط.

هذا يحدث أن تكتب بدقة « دالاً » في بداية كلة، فيظنها القارئ، ( واواً ) ولا يفطن إليها – انظر اللوحة [١] ، واللوحة [١] - ١ .

(١) Société Royale Egyptienne de papyrologie, *Etude de papyrologie*, I.

(٢) محاضرة الأستاذ جروهان بالجمعية الجغرافية الملكية في أبريل سنة ١٩٣٠ عن أوراق البردي العربية.

(٣) راجد ما يقوله في هذا الشأن البارون ده سلين De Slane في كتاب : *Rise of the North Arabic Script*, p. 34.

(٤) المدرج : الألف السكامل ، والطومار قطعه من الورق يساوى ١ : ٦ من المدرج – أنظر المقاييس التي يكتب بها في القراءيين (الأوراق) في كتاب الصولى « أدب الكتاب » من ١٤٨ : ٤ .

(٥) محاضرات جروهان في الجمعية الجغرافية الملكية عن أوراق البردي العربية المحفوظة بدار الكتب المصرية المحاضرة ، الثانية ص ٤ .

(٦) محاضرات جروهان : عن أوراق البردي العربية ص ٦ .

ويكون الأمر أشد عسرآ في حالة أسماء الأعلام خلو هذا الحط من النقط ، وقد استطاع جروهان ، بفضل ما أتيح له من وفرة المادة وكثرة المقارنات ، أن يتغلب على كثير من صعوبات الكتابة البردية ، وكان ذلك من حسن حظ مؤرخ الحالة الاجتماعية في مصر في العصر الإسلامي ومن حسن حظ مؤرخ الفن الكتابي على السواء ، فقد أمدت هذه الوثائق التاريجية أولها بحقائق لم تكن معروفة من قبل ، وأمدت الثاني بوثائق خطية قيمة غالبة القيمة عن كتابة التدوين .



## **الفِصْلُ السِّادُسُ**

### **خطوط المصاحف**

- \* أقدم الخطوط استعمالاً في تدوين القرآن الخط المكي والخط المدنى — شبيع تدوين القرآن في القرن الأول المجرى .
- \* المائل والمشق والحقق .
- \* صفة هذه الخطوط .
- \* أقدم كتاب الخط التقىيل في العصرين الأموي والعباسى .
- \* اختراع الأقلام في العصر العباسي وبقاء الخط الكوفى التقىيل الخط المفضل في تدوين القرآن .
- \* تعنیق الورق وتزييف الخطوط .
- \* المغاربة يبتكرون خطًا يخالف خطوط المغاربة .
- \* سقوط الخط الكوفي من عداد خطوط المصاحف وشيع كتابة المصاحف بالخط الain .

# خطوط المصاحف

يقول ابن النديم « لم يزل الناس يكتبون على مثال الخطوط القديمة إلى أول الدولة العباسية ، فحين ظهر المائتنيون اختصت المصاحف بهذه الخطوط »<sup>(١)</sup> .

ويذكر صاحب الفهرست<sup>(٢)</sup> من خطوط المصاحف الملكي والمدني بأنواعه (الثم والثلث والمدور) والكوفى والبصري والمشق والتباويد<sup>(٣)</sup> والسلواطى والمصنوع<sup>(٤)</sup> والمائل والراصف والأصفهانى والجلبى والقيراموز<sup>(٥)</sup> .

ما تقدم نعلم أن الناس ظلوا يكتبون بالخط القديم حتى أول الدولة العباسية وعندئذ اخترعت الأفلام ، وخصصت المصاحف بالخط القديم ، وعرفت من خطوط المصاحف هذه الأنواع التي يذكرها ابن النديم ، وعلى الرغم من معرفتنا بهذه الأنواع ، فإنه ليس في استطاعتنا أن ننسبها إلى أزمانها لأننا لم نثر لها على أمثلة مؤرخة نستطيع بدراستها أن نعلم شيئاً عن صفاتها ، اللهم إلا ناذج قليلة من الخط المائل وخط المشق .

ونحن نرجع أن يكون أقدم الخطوط استعمالاً في تدوين القرآن الخط الملكي والخط المدني ، ثم خط الكوفة وخط البصرة ، وتبع ذلك بقية الأفلام التي اخترعت بقصد التحسين والتجويد ، يؤيد ذلك ما يذهب إليه نولذك<sup>(٦)</sup> من أن مصحف عثمان كان بالخط الملكي ، وكان مصحفاً ابن مسعود وأبي موسى بن قيس بالخط الكوفى ، وأولهما كان بالكوفة قاصياً وأميناً لبيت المال وثانيهما كان حاكماً للبصرة ثم للکوفة بعد عام ١٧٠ .

ويظن أن الخط المصحفي « المائل » تطور للخط الملكي لأنه يشبه من حيث زعمته إلى استقاء حروفه وانضجاعها ، ويرجعون أنه استعمل في القرن الثاني الهجرى في إثر الخط الملكي ، ويدلّون على قدمه بخلوه من النقط وحركات الإعراب ،

شكل (٣) — لوحة [٢]

أما خط « المشق » المصحفي<sup>(٧)</sup> فأهم صفاته المط والمد ، ويرجعون أنه كان يكتب بسرعة ، تطول استمداداته الأفقية على حساب

(١) الفهرست من ٨ سطرًا ٢٤/٢٥ .

(٢) الفهرست من ٦ سطرًا ٧/٨ (خطوط المصاحف) .

(٣) خط التباويد أو التجويد — خط جيل منقوط ، أنظر : موسوعة الفن الإبرانى ج ٢ ص ١٢١٧ .

(٤) الخط المصنوع كإيقاع خط بذل فيه السكاكب قصارى ما يستطيع من حسن الصنعة .

(٥) القيراموز — قيل هو خط العجم ، وقيل إنه ابتكر في القرن العاشر الميلادى ، وهو الأصل في خطوط العجم جيئاً ومنه الناصري والمدور — أظقر الموسوعة سالفه الذكر المجلد الثاني من ١٧١٧ : أنواع الخطوط الفارسية ، أما السلواطى والراصف فلا نعلم شيئاً من وصفهما ، ويرجع أن يكون الخط الجلى نوعاً من خط الثلث كتب به المصاحف في مصر المملوكى — أما الأصفهانى فهو فارسى كما يفهم من لفظه .

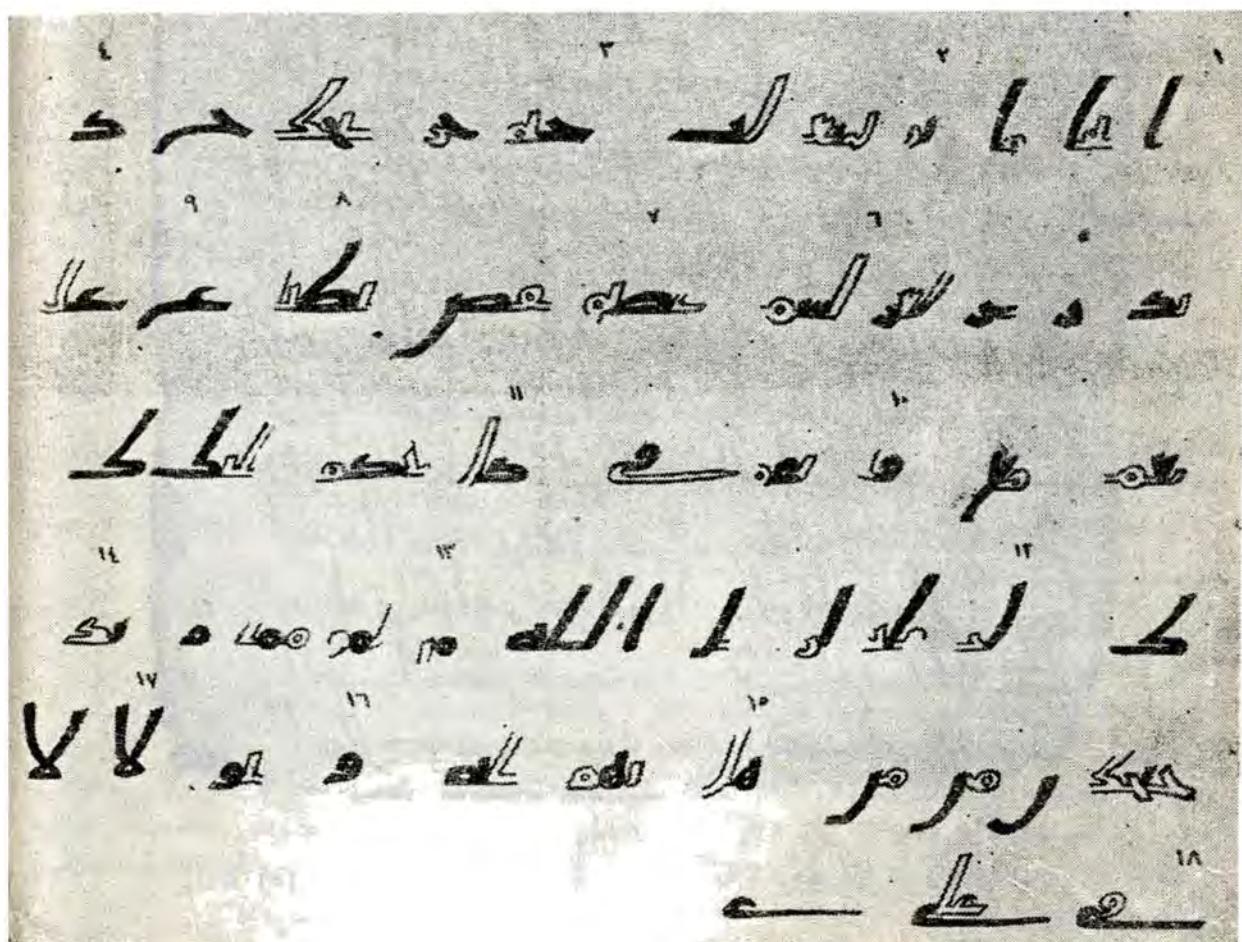
(٦) نولذك : تاريخ القرآن .

(٧) مشق في القاموس بمعنى أسرع — يقال مشق في الكتاب يعنى مشقاً إذا أسرع الكتابة ، والمشق في اللغة عمل الشيء بسرعة ، مشقت الإبل السلاك إذا أكلت منه بسرعة — الصولى أدب الكتاب من ١٢٣ .

شكل (٢) خط المصايف « المائل » - نموذج من مجموعة « مورترز » من القرن الثاني الهجري

ارتفاع أصابعه ، ويضيق ما بين سطوره تبعاً لذلك ، ويعبأ عليه إفراط في الاستمداد يجعله أقرب إلى الصنعة منه إلى الطبيعة وحالها الفنى ، وينبئون إلى عمر بن الخطاب قوله « شر أنواع الخطوط الشق »<sup>(١)</sup> ، وإن صع ذلك استطمنا أن نضع هذا النوع من الخط في زمن واحد مع أقدم خطوط المصاحف وما الحطان المكى والمدى ، وعلى الرغم مما يقال من خلو هذا النوع من الجودة بسبب الإسراع في كتابته ، فاتنا نجد منه أمثلة طيبة فيها كثير من الجمال وحسن الأداء ، شكل (٤) — لوحة [٣].

على أن ما في هذا الخط من التحيط والمد قد أدى برغم استجانه غرابة ، أحداً إمكان إحداث التواوى بين أطراف السطور ، وثانيةً ما اتخذه هذا التحيط وسيلةً من وسائل التجميل في الخطوط الكوفية عامة والقاطمية بصفة خاصة ، فقد كثرت فيها ظاهرة التحيط والاستمداد ؛ وزادت الرغبة في تجميل هذا الخط المطل في القرنين الرابع والخامس الهجريين ، واتخذ كتابة الرسائل ، وله قواعد خاصة بما يعطى من المروف وما لا يعطى<sup>(٢)</sup> ، ومن تلك القراءات « التوازن » الذي يجب أن يراعى



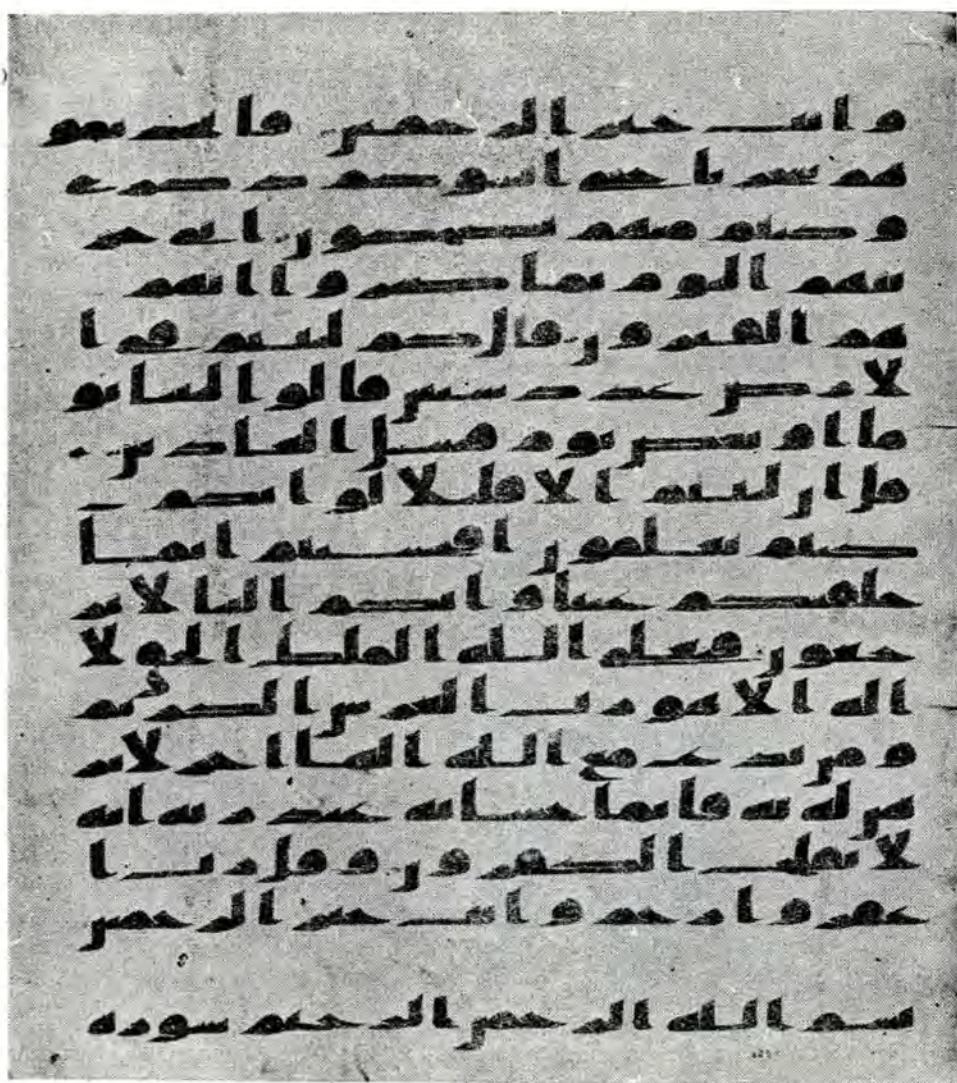
لوحة [٢] أبجدية مختلقة من مصحف كتب بالخط الكوفي « المائل » — مجموعة « مورتز »

(١) الصولى: أدب الكتاب س ١٢٣ .

(٢) ابن درستويه — كتاب الكتاب — س ٦٩ و ٧٤ .

في تقسم حروف الكلمة الواحدة إلى مجموعات يقع بينها الاستمداد ، ومنها عدم قابلية بعض الحروف للاستمداد كالكاف واللام الوسطيين .

ومن المرجح أن يكون الخط الذي شاع استعماله لكتابه المصاحف هو الحق<sup>(١)</sup> الذي نستطيع أن نستخلص من وصف القلقشندى له أنه خط مبسوط<sup>(٢)</sup> ينتمي إلى الأسرة الكوفية ولما كانت نشأته بالعراق ، كان من الضروري أن يأخذ من صفات الخط اليابس الشيء الكثير ، وكان من الطبيعي كذلك أن تكون له سلالتان ، إحداهما بها مسحة من



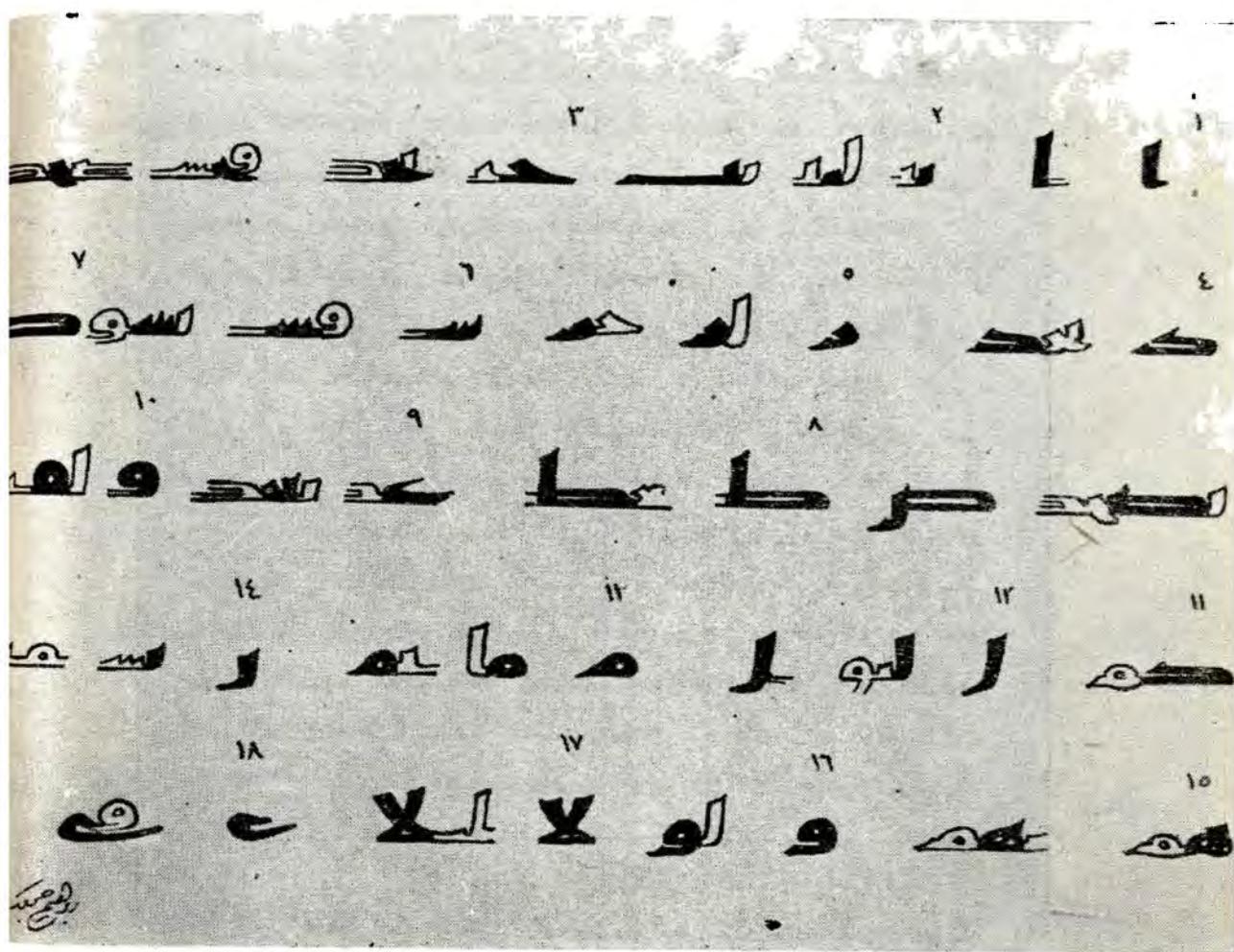
شكل (٤) كوفى انصاحف المعروف باسم « الشق » عن « نابيا أبوت » الزرنان ٢/٣

(١) الحق — في الأصل اصطلاح عام يقصد به الخط الذي صحت حروقه وبدر فيها النتائج ، وكان استعماله عادة في الأمور الجسيمة ، وهو بهذا المعنى عكس الخط « المطانق » الدارج الذي كان يستعمل في الأمور التي يحتاج لإنذارها إلى إسراع .

(٢) القلقشندى : صبح الأغنى ، الجزء الثالث من ١٥ ، ٥١ ، ٥٣ .

التريع أكسبتها خامة مناسبة لتدوين القرآن<sup>(١)</sup> شكل (٥) — لوحة [٤] ، والأخرى أخف وأكثر تدويرًا استخدمت في الأغراض الكتابية العامة دون القرآن ، وهي ما عرف بالحقق الوراق<sup>(٢)</sup> .

وكثير استخدام الخط المحقق عامه في عصر المأمون حين كثرة الوراقون<sup>(٣)</sup> الذين استخدموه في نسخ القرآن ، ويرجع أن يكون هذا الخط قد نال تجويداً ظاهراً على يد ابن البواب الذي ينسبون إليه خطأ أنه مخترعه .  
وفي هذا الخط قرمة واحدة بين كلاته وسطوره ، وإجاده ظاهرة في رسم الحروف وتناسب ملحوظ في أبعادها .



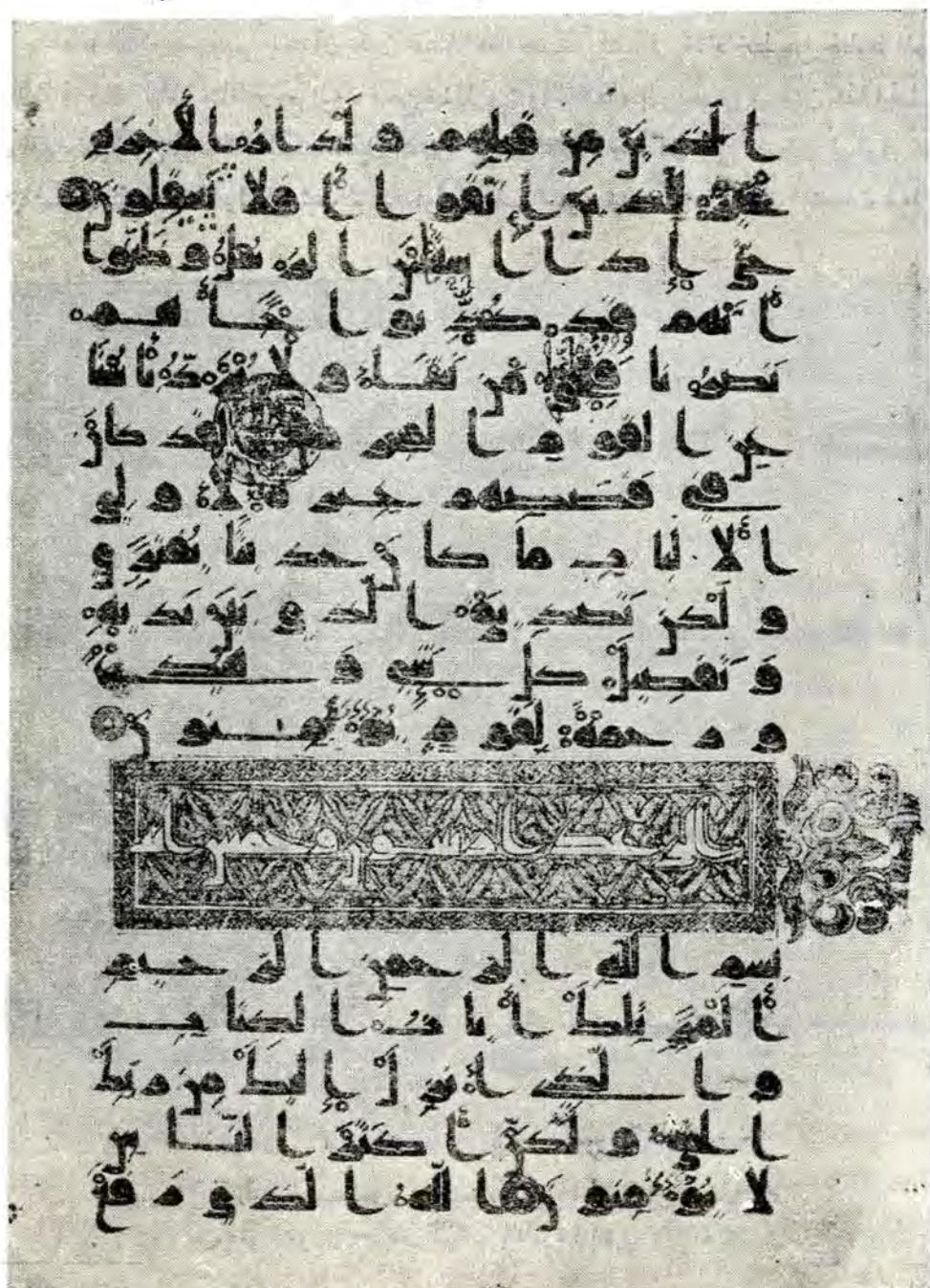
لوحة [٣] أبجدية مبتداة من مصحف كتب بالخط الكوف المسمى « الشق » من القرن الثاني أو الثالث المجري

(١) السلاة الأولى هي المحقق كاتبه القلقشندي ، والثانية هي المحقق في نظر الصولي ، على أنه يذكر أن « المحقق » خط دقيق تظهر فيه الصنة وعكه « المطلق » أو الدارج الذي يستعمله العامة .

(٢) وهو الخط الذي استخدمه الوراقون في النسخ معقلاً جارياً على أصول عربة ونابة ، وليس عادياً دارجاً .

(٣) الوراق إما تاجر الورق أو الناسخ عليه أو كلاماً — ابن خلدون الجزء الأول من المقدمة ص ٢٠٥ وما بعدها .

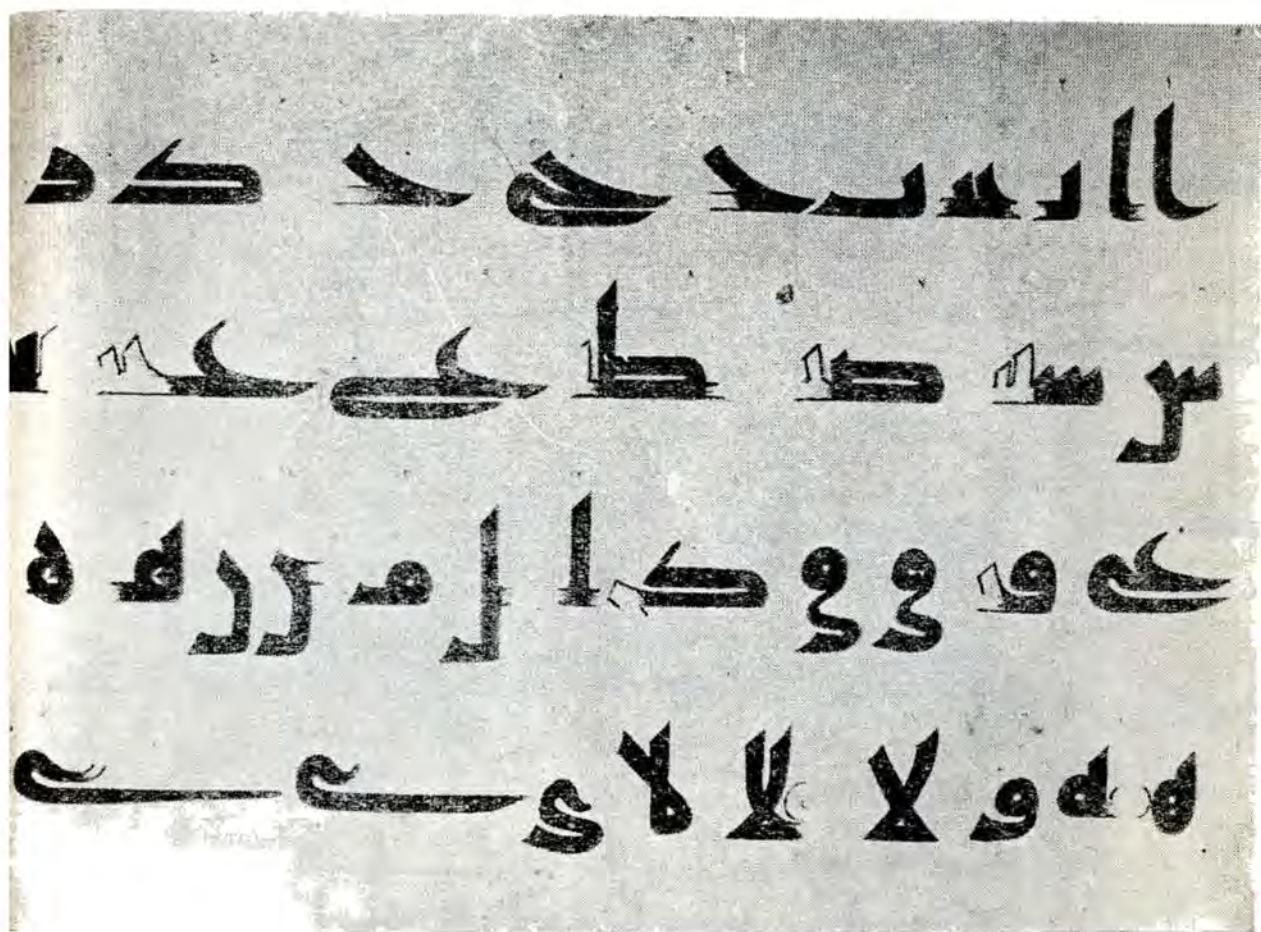
وقد استطعنا أن نستخلص خطوط المصاحف المحققة أبجدية من مصحف وارد من جامع عمرو ومحفوظ بمعرض دار الكتب المصرية بخط «أحمد بن الإسکاف» الوراق ، مرقوم (١١٣ مصحف) ، مستمبين في الوقت ذاته بما تحتويه مجموعة مورتز من نماذج الخط المحقق ، وهو الخط الذي استعمل أكثر من غيره في تدوين القرآن ، وهو النوع الذي كان يستعين به الدوق الإسلامي العام لكتابته آى الذكر الحكيم — راجع اللوحة [٤].



شكل (٤) كوف المصحف المعروف باسم «الختن» من مجموعة «مورتز»  
دار الكتب المصرية بالقاهرة ، من القرن الثاني المجري .

هذا — وليس لدينا الآن وصف صحيح دقيق « خط البصرة » وكل ما عرفناه عنه جاء ذكره عند الفقيه الشندي حين عرض له ذكر « خشان البصري » الذي كان يكتب المصاحف في عصر الرشيد ، والذى كان يعتبر من كبار الخطاطين ، والذي يصف ابن النديم « ألفاته بأنها كانت ذراًعاً شقاً بالقلم »<sup>(١)</sup> .

ولستا نستطيع أن تصور خطأً يكتب به المصاحف تكون ألفاته بهذا الكبر ، وإنما نستطيع أن ندرك أن خط خشان البصري كان على كل حال كبير الحجم خلاً العين ، على أنها نخطيء الخطأ كله إذا اعتقדنا أن خط البصرة كانت له هذه الصفة — صفة الكبر — فليس يعد أن يكون خشان هذا بصرياً كتب في بغداد بخط من خطوط العراق ، ونحن لا نجد بين أيدينا في واقع الأمر مثلاً ترجع إليه ، فنحن مضطرون والحقيقة هذه إلى الحدس في شأن هذا الخط — نعم ، لقد سجل لنا ابن النديم شيئاً من أوصافه ، لكنه القليل الذي لا يروي الغلة ، وقد كان يظن أن القلم الكوف هو القلم الذي استعمل وحده لكتابه المصاحف ، ولكن ثبت لنا من قول صاحب الفهرست أن أفلاماً أخرى استعملت لهذا الغرض<sup>(٢)</sup> .



لوحة [٤] أبجدية مستخلصة من مصحف كتب بالخط الكوفي « المحقق »  
من مجموعة مورتر — دار الكتب بالقاهرة (القرن ٢٣)

(١) ابن النديم — الفهرست ص ٧

(٢) يذكر ابن النديم خمسة عشرة كتاباً نسخوا القرآن بغير الخط الكوفي ، أحدهم فارسي هو أبو عمود الأصفهاني الذي عاش قبل ابن النديم بقليل .

غير أننا نمثّل في الحقيقة على نماذج من هذه الخطوط المختلطة يمكن أن تؤيد بها ما نذهب إليه، وكل ما استطعنا أن نمثّل عليه من النماذج إنما هو لخط المشرق والخط المغاربي والخط المائل، وهي خطوط فيها مسحة من التزييع، وشبهها كبير بالمحروف السرياني. وينتهي البعض إلى أن القوم الذين استعاروا من السريان «الشكل والنقط» يضطرون بهما القرآن، لابد أن يكونوا قد تأثروا في الوقت نفسه بخطوط السريان ذاتها، فبدت على خط المصاحف مسحة من التزييع والتقطيط هي من ظواهر الخط السرياني.

وأقدم كتاب الكتبات القبلة والشمر والأخبار للواليد بن عبد الله هو « سعد » الذي كان يكتب القرآن ، وهو الذي حل حائط القبلة في مسجد النبي بالمدينة بالخط المذهب من « والشمس وضحاها إلى آخر القرآن » وكان يعجب بخطه كثيراً « عمر بن عبد العزيز » ، ولو لا ما كانت تطلب به كتابة المصحف بأكمله بثل هذا الخط النبيل من مساحة ، لأنجز سعد مثل هذا المصحف <sup>(١)</sup> .

ومن كتاب المصاحف الشهورين الذين يوصون بمحسن الخط «خالد بن أبي المهاج» و«مالك بن دينار الفارسي»<sup>(٢)</sup> ويقولون أول من كتب أيام بنى أمية «قطبة» وإليه يعزى استخراج الأفلام الأربع، الجليل والطومار والثالث والثثنين واشتقاق بعضهما من بعض .

يقول صاحب الهرست « وكان قطبة أكتب الناس على الأرض بالعربية ، ثم كان بعده الصحاك بن عجلان الكاتب في أول خلافة بني العباس الذي زاد على قطبة ، فكان بعده أكتب الخلق . ثم كان بعده إسحق بن حماد الكاتب في خلافة للنصور والمهدى ، فزاد على الصحاك ، ثم عدّة من تلامذته منهم يوسف الكاتب اللقب « لغوة » الشاعر ، وكان أكتب الناس في أيامه ، ثم إبراهيم بن الحسين الذي زاد على يوسف ، ومنهم شقيق الخادم ، ثم كانت « ثناء » الكاتبة ، ثم عبد الجبار الروى ، والشعراني ، والأبرش ، وسليم الكاتب خادم جعفر بن يحيى ، وعمرو بن منسدة ، وأحمد بن أبي خالد ، وأحمد الكلبي كاتب المؤمنون ، وعبد الله بن شداد ، وعثمان بن زياد ، ومحمد بن عبد الله اللقب بالمدنى ، وأبو الفضل صالح ابن عبد الله بن عبد الملك التميمي الخراسانى ، والبربرى المحرر الذى كان يعلم المقتندر ، هؤلاء كتبوا الخطوط الأصلية للوزونة القى لا يقوى عليها أحد<sup>(٣)</sup> .

ومن كتاب الصحاف الشهورين خشام البعري الفارسي و « مهدى الكوف » ، وكانا في أيام الرشيد ، يقول صاحب « الفهرست » ولم ير مثلهما إلى حيث انتهينا<sup>(4)</sup> .

أما «خشنام» فكانت ألفاته — كلاماً قدمنا — ذرعاً شفأً بالقلم<sup>(٥)</sup>، ومنهم كذلك «أبو حذئي»، وكان يكتب

الصاحب الطاف في أيام «المستنصر»، وهو من كبار الكوفيين وحذاقهم، وغير هؤلاء من الكوفيين المشهورين ابن أم شيان، والسعور وأبو حميرة وأبو الفرج<sup>(١)</sup>.

أما الوراقون الذين كتبوا المصاحف بالخط المحقق وخط المشرق وما شاكل ذلك فنهم أبو حسان، وابن الحضرمي وابن زيد والغرياني وابن أبي فاطمة وابن مجالد وشراشير المصري وابن سير وابن حسن المريح والحسن بن النعالي وابن حديدة وابن عقيل وابن محمد الأصفهاني وأبو بكر أحمد بن نصر وابنه أبو الحسن، وقد رأهم جميعاً صاحب الفهرست<sup>(٢)</sup>.

ولم يزل الناس يكتبون على مثال الخط القديم<sup>(٣)</sup> حق أول الدولة العباسية حين اختصت المصاحف بهذه الخطوط؛ وحين وجد خط يسمى «العرقي» وهو الحق الذي يسمى الوراقي، ولم يزل يزيد ويحسن حتى انتهى الأمر إلى المأمون فأخذ أصحابه وكتابه بتجويد خطوطهم فتفاخر الناس في ذلك، وظهر «الأحوال المحرر» من صنائع البرامكة المارف يعني الخط وأشكاله فتكلم عن رسومه وقوائمه وجعله أنواعاً.

ولما رتب هذا الكتاب الأفلام جعل أولها «الأفلام التقال» التي منها قلم «الطومار» وهو أصلها عنده، وكان يكتب به في طومار شام<sup>(٤)</sup> بسعة، وربما كتب بقلم غليظ، وكانت تكتب به الكتب إلى الملوك.

ومن أشهر من كتب إلطاقة من الوزراء، «أبو أحمد العباسى بن الحسن» و«أبو الحسن على بن عيسى وأبو على محمد ابن على بن مقلة»<sup>(٥)</sup> (٢٧٢ھ - ٣٢٨ھ) الذي وزر للقتدر والقاهر والراضي، وأخوه عبد الله الحسن وقد نسج على منوال أيهما مقلة الذي يقول ابن الديم أنه رأى مصحفاً بخطه<sup>(٦)</sup>.

وأقدم ما لدينا من المصاحف مصحف بدار الكتب المصرية أصله من جامع عمرو، وهو مكتوب بالخط الكوفي على الرق، خال من الشكل والنقط وأسماء السور وذكر عدد الآيات، وكل تلك دلائل على قدم هذا المصحف<sup>(٧)</sup>، ومصحف آخر مكتوب على رق بالخط الكوفي بقلم أبي سعيد الحسن البصري سنة ٧٧ھ (٦٩٦م)، وهو مضبوط بالشكل على طريقة أبي الأسود الدؤلي<sup>(٨)</sup>.

(١) وأبو الفرج معاصر لصاحب الفهرست.

(٢) الفهرست ص ٧ - - ابن خلدون في المقدمة ص ٢٠٥ وما بعدها (الوراقون).

(٣) الخط القديم فيما نرى هو الخط الذي كان مستخدماً في التحرير وكتابة المصاحف والكتابات على الأحجار والآثار الصالية قبل العصر الباسى، وقد قسمناه إلى خط التحرير الخفيف، وخط المصاحف على اختلاف أشكاله، والخط اليابس التقبيل «الذكاري».

(٤) الطومار ١ : ٦ من الدرج بفتح الراء - والدرج الملف الكامل ، والسففة جريدة البخل .

(٥) يقول ابن خلukan ، الوفيات ج ٣ ص ٢٦٦ / ٢١ ، « ثم انتهت جودة الخط وتغيره على رأس الثلاثمائة إلى الوزير أبي على محمد بن علي بن مقلة وأخيه عبد الله ، قال صاحب «إعابة المنشيء» ، وولداً طرفة اخترعاها ، وكتب في زمانهما جماعة فتم يقاربواهما ، ونفرد أبو عبد الله بالنسخ ، والوزير أبو على بالدرج وكان السكمال في ذلك للوزير ، وهو الذي هندس المعرف وأجاد تحريرها ، وعنه انتشار الخط في مشارق الأرض ومقاربها ثم أخذ عن ابن مقلة « محمد بن السماني » و « محمد بن أسد » وعنهم أخذ الأستاذ أبو الحسن على بن هلال المعروف بابن البواب ، وهو الذي أكمل قواعد الخط وعمها واحتفع غال الأفلام التي أسمتها ابن مقلة .

(٦) الفهرست -- ص ٩ سطر ٩ .

(٧) معرض دار الكتب المصرية ، رقم ١٣٩ مصاحف .

(٨) معرض دار الكتب المصرية ، رقم ٥٠ مصاحف .

وللبل البصري الذي كتب هذا المصحف بالخط السكوفي كان أقدر على كتابته بخط البصرة ، إن كان للبصرة خط خاص جيذاك ، ونحن لا يسعنا حين نرى بصرياً يكتب في وقت مبكر كهذا (٧٧ هـ) بخط السكوفة ، إلا أن نعتقد أن الغلة كانت لهذا الخط من بين الخطوط العربية المعروفة آنذاك ، لأنه — على الأغلب — كان أبينها وأجلها وأمثلها لكتابه المصحف الشريف .

ويستافت النظر أن المصحف التي يذهبها « مورتر » إلى القرن الأول والقرن الثاني والقرن الثالث للهجرة كلها بالخط السكوفي (١) .

ولسنا نريد أن نبالغ في الاعتقاد بأن الخط السكوفي كان الخط الوحيد الذي استعمل لكتابه المصحف الأولى ، فنحن إن ذهبنا إلى ذلك لا تؤيدنا الرواية (٢) ، وكل ما نستطيع أن نذهب إليه هو أن هذا الخط ظل أكثر الخطوط شيوعاً في كتابة المصاحف حتى توالت الأقلام وظهرت أنواع أخرى من « الأقلام التقال » في مصر العباسى .. ولكن هذا الخط القديم (٣) بقى الخط المفضل لكتابه القرآن .

وقد تيسر لنا أن نعرف كثيراً من أسماء كتاب المصحف (٤) ، لأننا عثينا على توقيعاتهم في ذيل ما كتبوا ، وإنما لأن الرواية حفظت لنا أسماءهم ، ويصعب إلى حد الاستحالة أن نحصل على مصحف كوفي كامل ، وكل ما يستطيع أصحاب « المجموعات » أن يفخروا به في هذا المجال إنما هو شتات من أوراق مصحف واحد ، أو من مصاحف مختلفة .

على أن هناك مصاحف م姆ورة باسم « علي بن أبي طالب » أو هي منسوبة إليه يذكرها زاره Sarre نقالا عن مورييه J. ، بعضها محفوظ في مشهد أردبيل ، وبعضاً في المتحف الوطني في طهران ، وبعضاً في مشهد التجف والبعض في المتحف البريطاني ، والقسم الهندى في متحف سوث كرزنجتون ، ونسبة هذه المصحف إلى « علي » أمر مشكوك فيه كل الشك ، ويقلب أن تكون هذه النسبة مدحولة على تلك المصاحف ، ويقال — من قبيل ذلك — أن الملك العزيز البوهى (٤١٥ هـ / ١٠٢٤ م) قدم إلى وزيره نصر الدولة نسخة من القرآن مكتوبة بخط علي بن أبي طالب (٥) .

وشاعت هذه المصحف المدخلة قرابة نهاية القرن التاسع الميلادى ، كتبت بالخط السكوفي الثقيل إمعاناً في تزويرها ، وأخلت عن عدم من النقط والشكل إيماناً بالقدم (٦) .

ومن قبيل تزييف الكتابات القديمة « البراءة » التي زعم يهود بغداد أن النبي عليه السلام قد منحهم إياها وأعندهم بها من دفع الجزية (٧) .

(١) اظر اللوحات ٦ و ١٣ و ١٤ و ١٧ و ١٨ و ١٩ و ٢١ و ٢٧ و ٣٢ و ٣٧ و ٣٨ و ٣٩ و ٤٠ من مجموعة دار الكتب ، واللوحات ١٩ و ٢٧ و ٣٢ و ٣٧ و ٣٨ و ٣٩ و ٤٠ من مجموعة فوة في مجموعة مورتر ، واللوحات ٤٦ و ٤٧ و ٤٨ من نفس المجموعة .

(٢) رواية ابن النديم في الفهرست ص ٦ عن خطوط المصاحف .

(٣) الفهرست ص ٧ « تسمية الأفلام الموزونة » .

(٤) الفهرست ص ٧ .

(٥) Pope, S.P.A. II, p. 1718.

(٦) Pope, S.P.A. II, p. 1718.

(٧) Pope, S.P.A. II, p. 1718. (footnote 2).

وفي توكيد معنى التزوير والتقليد يذكر صاحب «الدرر السكافنة» عن علي بن يحيى بن فضل الله بن مجلبي المدوي المولود سنة ٧١٢هـ، أنه كان حسن الخط، اشتهر بعميق الورق والجبر ونقل القطع بخط الولي المعجمي وابن الباري وغيرهما<sup>(١)</sup>.

ومن قبيل المحاكاة في مصر الحديث تقليد المجدود التركي عبد الله زهدى انتوف بضر (١٢٩٣هـ) خط ابن مفلة الوزير العباسى.

وليس من المثير على الفنين في صناعة الخط ومواد الكتابة إدراك التزوير والتقليد في الكتابة.

٤٤٤

ومن أهم الخطوط التي كتبت بها المصاحف خلاف الخط الكوفي، الخط المغربي، والمقصود بالخط المغربي خطوط العالم الإسلامي الواقع غرب مصر (شمال أفريقيا والأندلس)، والظنون أن خطوط الغرب بأنواعها المختلفة سلالات من الخط اللين.

والخط في هذا الجانب من العالم الإسلامي منقسم من حيث وظيفته إلى خط تذكاري عني به بعض العناية ليقى — بروفنال ومارسيه<sup>(٢)</sup>، وهو لا يختلف كثيراً عن الخطوط التذكارية في الشرق الإسلامي، وخط آخر أكثر مظاواة للكتاب هو خط التدوين والترير، استخدم المغاربة نوعاً منه أقرب ما يكون إلى الكوفي البسيط في أمورهم الدينية والقضائية، وهكذا نشأت للخط المغربي سلالتان إحداهما دينية والأخرى مدنية، أما السلالة الدينية فنفرعت منها سلالات محلية هي الفيرواني والأندلس والفارسي والسوداني.

وأخص ما استخدمت في تدوينه السلالة الدينية هو القرآن، والخط الكوفي المغربي في المصاحف صفات واحدة تحملها أقرب إلى ثلث المصاحف ونسخها منه إلى الخط الكوفي المعروف.

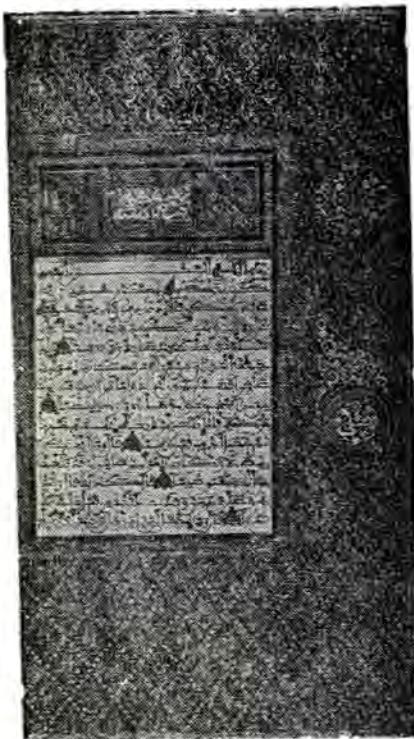
ويصف «هوداس» هذا الخط المغربي المستدير بأنه يحتفظ أكثر من خطوط الشرق المستديرة بكثير من عناصر الخط الكوفي اليابس<sup>(٣)</sup>، لأن المقرب ظل طويلاً يعتبر هذا الخط «الخط العربي الأصيل»، وإن أردنا وصفه فهو خط كثير الاختلاف تقل الاستقامة في أصابعه، يتميز بانخفاضات هى أقرب إلى الأقواس منها إلى أنصاف الدوائر، نحيف ألين في مجده، مفتح العيون في خط المصاحف، مطعمها في الخطوط الدارجة — مجموعة أشكال (٦).

(١) ابن حجر الصقلانى — الدرر السكافنة في أعيان المائة الثانية، ج ٣ من ١٣٨.

(٢) Lévi-Provençal, *Inscriptions Arabes d'Espagne*. المقدمة من ٢٨ — ٣٦  
Marçais, Manuel d'Art Musulman, T.I. pp. 71, 165, 166, 167, 168,

(٣) Hudas, *Essai sur l'écriture maghrabine*, pp. 51-113.  
— الأسامي المعروفة القائمة : الألفات واللامات .  
— والانخفاض مبوط إلى أسفل على شكل استدارة ، كما في النون الفوسية .

شكل (٦) ج - نموذج للخط الفاسي المغربي المستخدم في الأغراض المدنية (غير المدنية) - عن ناياها أبوت .



شكل (٦) د— نموذج من خطوط المصايف المغربية، القرن السادس الهجري، من مجموعة «مورتن» .

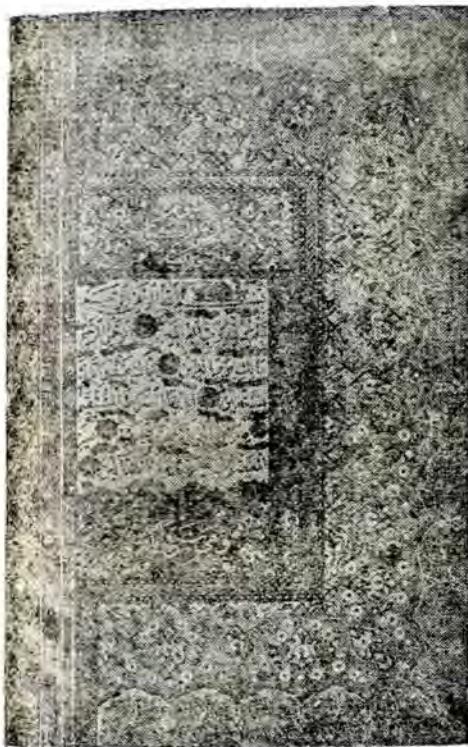


شكل (٦) - نموذج من الخطاطي الكوفي  
 (الأندلسي) عن ليقي - بروفنسال .

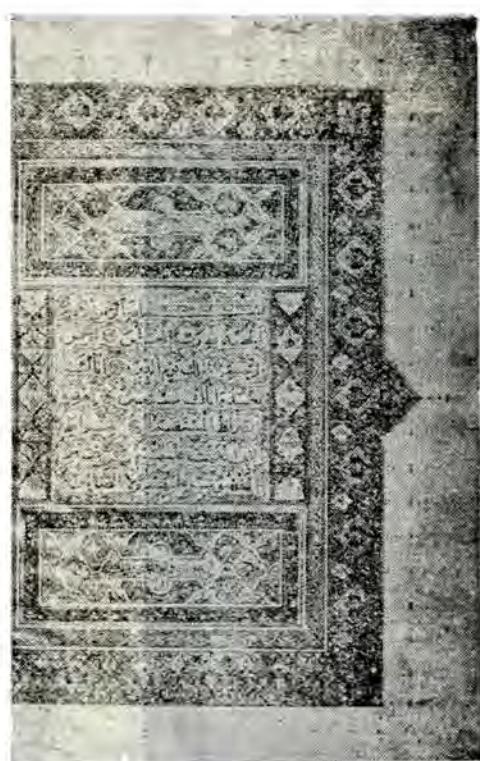
شكل (٦) ب — نموذج من الخط العربي الأندلسي المستخدم في الأغراض المدنية — عن نايا أبوت .

ومنذ أوائل القرن الثالث عشر الميلادي بطل استخدام الخط الكوفي في كتابة المصاحف وحل محله الثالث الملوكي في مصر والخط النسخى الأتابكى فى شمال الشام وشمال العراق وآسيا الصغرى ، واستخدم الفرس خط النسخ إلى جانب الفارسى والكوفى ، وزادت العناية بالتزهيب والتجليد وزخرفة فوائع الكتاب ورءوس السور<sup>(١)</sup>— شكلا(٧) و(٨).

ومنذ ذلك التاريخ سقط الخط المكوفى من عداد الخطوط المستعملة ، وأهمات دراسته بزيادة العناية بتجوييد الخطوط الأخرى ، ولم تذكر نهضة الخط فى تركيا فى القرنين الخامس عشر والسادس عشر الميلاديين ، فلم يعن به أحد من أمثال حمد الله مصطفى المرحوم بقبة الحطاطين فى آسيا الصغرى (٩٠٠ هـ / ١٤٩٤ م)<sup>(٢)</sup> ولا تلميذه الحافظ عثمان الذى حظى أسرار الصناعة الخطية عن أستاذة حمد الله (١٠٨٣ هـ— ١١١٠ هـ) ، والذى أجاد الثالث والنسيخ إلى درجة فائقة والذى يعزى فضل تشجيعه إلى الوزير المملىقى كوبربى زاده .



شكل (٦) — مصحف بخط حمد الله مصطفى الترك  
مؤرخ ٩٠٠ هـ بخط النسخ الجيد



شكل (٧) — مصحف بخط ياقوت المتنى: صحي  
مؤرخ ٦٨٩ هـ بخط النسخ

وقياس لهذا الخط أن يبعث من جديد فى ديارنا منذ أنشئت مدرسة تحسين الخطوط ، وكان بعضه فى مصر تصدّى جديداً لرأى ابن خلدون فى رواج شأن الخط فى مصر دون غيرها من بلاد العالم الإسلامي .

(١) تصفح مجموعة مورتز — طبع دار السكتب بالقاهرة .

(٢) لوحة ٩٧ من مجموعة مورتز .

## الفصل السابع الковي التذكاري

المقصود بالـالكوفى « الذكاري » — الأغراض التي استخدم فيها — مدة شيوخه فيها بين القرنين الأول والخامس المجريين — شواهد القبور التي تكون صلبة هذه الدراسة — فكرة التأريخ للوفاة قدية ترتد إلى مصر الجاهلى — المشاركة والمغاربة يتخدونها للتسجيل للوفيات — عناصر النص الشاهدى -- وفرة الكتابات الذكارية في مصر — التطور الذى أدرك هذا النوع من الكتابات الكوفة فى مصر .



# الكوفي التذكاري

هذا النوع من الكتابات الكوفية تقبل كثيرون ، تستدعيه عادة مناسبة جسمية ، وكان يكتب أو ينقش بقصد البقاء على الزمن ، وقد عالجنا منه نوعاً قبل الآن هو خط المصحف<sup>(١)</sup> ، وهذا الخط التذكاري يشمل :

١ - التقوش الكبيرة على العاءار ، وهي أفاريز خطية أو أشرطة تحلى الحيطان أو بوابات العقود ، أو رقاب القباب ، أو تدور حول المخاريب والشاهد وأبدان الآذن ، محفورة في مواد صلبة أ منها الحجر والجص والخشب ، وغالباً آيات قرآنية وعبارات دعائية أو تأسيسية<sup>(٢)</sup> .

٢ - التقوش التأسيسية التي تؤرخ لإقامة أثر أو تشير إلى تجديده ، وكلها عادة متقدمة في الحجر أو الرخام<sup>(٣)</sup> .

٣ - التقوش الشاهدية ، وهي نوع ثالث من الكتابات التذكارية كشف منها عدد بفوق المئر ، وهي أكثر بساطة ، من حيث إنجازها وقراءتها من غيرها من الكتابات التذكارية ، ودراستها تكون الصلب من هذا البحث وأمثلتها عديدة تفوق المئر - مجموعة أشكال<sup>(٤)</sup> .

وما هو جدير باللاحظة أن هذه الكتابات ظلت حتى أواخر العصر الأيوبي تكتب بالخط الكوفي إلا أن ذلك لم يمنع من وجود تقوش تذكاري استخدم فيها خط النسخ مبكراً عن موعد ظهوره وشيوعه<sup>(٥)</sup> . ومدة سيادة الخط الكوفي التذكاري في العالم الإسلامي تعود حتى القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) ، حين بدأ يظهر على أمره خط النسخ ويسلبه تلك المكانة الممتازة التي كانت له في فارس ، وببلاد الشرق الأدنى ، ومصر التي تأثرت فتونها في العصر الأيوبي بمؤثرات سليبية واضحة<sup>(٦)</sup> ، وكانت للخط التذكاري اللين السيادة المطلقة في العصر المملوكي ، فقد كتبت به المصاحف<sup>(٧)</sup> وحلت

(١) آخر الكتاب نسخ القرآن بالخط الكبير «المحقق» ، الكوفى والثلث ، لإرضاء الذوق الإسلامي العام الذي كان يكره أن تكتب للصاحت بالخط الصغير ، وتحجج المصادر عن كراهية عمر بن الخطاب للخط الصغير واستهجنه كتابة القرآن به .

(٢) من أشهر الأفاريز التذكارية في مصر ما يوجد في جامع ابن طولون أسفل السقف «٢٦٥ هـ» وفي مقاييس النيل بالروضة «٤٢٧ هـ - ٤٢٩ هـ» وفي الجامع الأزهر «٣٦١ هـ» وفي جامع الحاكم في المقصورة «٣٨٦ هـ - ٤١١ هـ» وفي الأزمان الجميلة تحت السقف بالمجامع المذكور ، وفي بدنتي المدارين ، وفي رقبة القبة التي تعلو المحراب ، وكذلك في جامع الجيوش «٤٧٧ هـ» في المحراب ، وفي واجهة الجامع الأقر «٥١٩ هـ» وفي مسجد الصالح طلائع ابن رزيق «٥٤٩ هـ» حول العقود ، وفي ضريح الصالح آبوب «٦٤٧ هـ» حول المعهد ، وفي مسجد الظاهر بيبرس بجوار القبلة وحول الشبابيك «٦٦٥ هـ» وفي مدرسة ومسجد السلطان حسن «٧٥٧ هـ - ٧٦٤ هـ» بالإيوان الشرقي ، وفي جامع الفوري وقبته «٩١٠ هـ - ٩٠٩ هـ» ، وكثير من هذه الكتابات يرد في موضعه الزمني من هذا البحث .

(٣) ومن أمثلتها في مصر اللوحة التأسيسية في قبة المسجد الطولوني «٢٦٥ هـ» ، واللوحة المثبتة بأعلى الباب في مسجد الجيوش «٤٧٧ هـ» ، واللوحة التأسيسية في مسجد العمري بائلة الكبرى «٤٨٠ هـ» باسم أبو النجم بدر المستنصرى ، واللوحة التأسيسية التي بأعلى الباب المدرج بالقلعة من عهد صلاح الدين يوسف بن أيوب ، وهي بالخط النسخي الأيوبي .

(٤) من أقدم التقوش التذكارية المستديرة «النسخية» كتابة على حائط في برسبيوليس باسم عضد الدولة البوهيمى «٣٤٤ هـ - ٩٣٦ هـ - ٩٨٣ هـ» . Combe, Sauvaget et Wiet, Rep., VI Caire, 1935, pp. 42/43.

ومن أقدمها كذلك كتابات في «وزان» في فارس ، وفي المسجد الجامع بقرزون .

(٥) ومن أقدم هذه التقوش واحد باسم محمود بن زنكى ، وأخر باسم صلاح الدين يوسف بالقدس :

(C.I.A. Jér. No. 25 & Haram, No. 150)

(٦) انظر مصحف السلطان حسن «٧٤٨ هـ» في معرض دار الكتب المصرية ؛ ومصحف السلطان شعبان «٧٢٠ هـ» بالدار المذكورة ومصحف سرغطمش «٧٧٦ هـ» في مجموعة «مورتز» Moritz, Ar. Pal. Pl. 61. ؛ ومصحف برقوق «٧٨٤ هـ» في المجموعة سالفه الذكر . Ar. Pal. Pl. 68.

به واجهات المساجد ، واتسعت تباعاً لمعظم المنشآت المعلوكة « المساحات » التي حللت بهذه الكتابات في أعلى واجهات المساجد بالخط المستدير اللين الكبير الحجم .

وأنه على الرغم من سيادة الخطوط المستديرة فقد ظل للخط الكوفي بعض الوجود حيث بقى الخط التقليدي ، يكتب به في فوائع السور<sup>(١)</sup> وفي بعض المساحات المحددة على المبانى .

واستخدم الماليك أشكالاً مختلفة من الخطوط الكوفية بقصد الزخرف لتجعلية حوانط المدارس والمساجد من الداخل ، وغالباً ما ترى هذه الكتابات على شكل « أشرطة » فيفسياء الرخام (الخردة) تحلى أعلى السفل الرخامي في « الأيونات » كما في مسجد الفوري ، أو على شكل « جامات » مختلفة الأشكال كالتي ترى في قبة الفوري ، وفي مسجد السلطان قلاون (٦٨٣ هـ) ، وفي ضريح زين الدين يوسف (٩٦٣ هـ) ، ومن أروع أمثلتها ما يوجد في مدرسة السلطان حسن (٧٥٧ هـ) .

وقدر للخط الكوفي التذكاري أن يحيى في إيران حتى القرن الثالث عشر المجري (الناسع عشر الميلادي) بينما انقرض أو كاد في مصر منذ أو أخر المصر المعلوكي<sup>(٢)</sup> ، وكان الفرس على الرغم من ذلك أسبق الأمم الإسلامية تحرراً من سلطان هذا الخط ، حيث بدأوا منذ القرن العاشر تقريباً يستخدمون الخط الفارسي (خط الشكستة) الدارج في تعلية تربيعات الخزف في الري وقاشان<sup>(٣)</sup> .

أما الكتابات التذكارية الآسياوية فمعظمها تقوش تأسيسية تؤرخ المباني الدينية والحرامية في المصور الأولى من الحلم الإسلامي ، والبكر منها كتب بالخط الكوفي ، ومنذ أوائل القرن السابع المجري أخذ معماريو أفريقيا والأندلس يزخرفون مبانيهم بالخطوط المستديرة فيما عدا القليل من الأبنية الدينية والمدنية كما في جامع تلسان (٦٩٦ هـ) ومسجد العطارين ، وباب شلا (٧٣٩ هـ) ومدرسة أبي العناية (٧٥٦/٧٥٢ هـ) – انظر مجموعة أشكال<sup>(٤)</sup> .

استثرت هذه الكتابات التذكارية بكل نشاط المزخرف الذي نيط به زخرفة المساجد والأضرحة إلى جانب زخارف الأرابسك الباتية ، وترى هذه الكتابات عادة في الأبنية الدينية التي تحلى بواطن العقود ورقب القباب ورووس المخاريب كما تدور حول المشهد ، وتملأ التغشية الرخامية التي تكسو السفل ، وتتوح الحيطان فيما يلي السقف – وفي كثير غير ذلك من الموضع والمساحات .

وهي في العمار إما منقورة في الحجر كما في واجهة الجامع الأقر ، أو مبرزة في الجص كما تشاهد في محراب جامع الجيوشى ، أو مقطوعة في الخشب كما في الإزار الموجود بقمة الحيطان في الجامع الطولوني ، أو مطرودة في المعدن كما هو الحال في اللوحة التأسيسية بقبة الصخرة ، أو مجسمة من الأحجار المختلفة الحرق أو الأحجار المطلية بالميناء كما هو شائع في مساجد إيران ، أو مؤلفة من قطع الفسيفساء الرخامية كما ترى في مساجد الماليك .

(١) انظر بورجوان Bourgoin. *Précis de L'Art Arabe*, Coll. IV, Pl. 32. لوحه ٣٢ من مجموعة IV : « لا يمه إلا المطهرون » ولوحة ١٨ من المجموعة نفسها : « إنه لقرآن كريم » .

(٢) S.P.A. II, p. 1725.

(٣) انظر ما كتبناه عن أنواع الخطوط الإيرانية في كتاب الدكتور زكي محمد حس : « الفنون الإيرانية في العصر الإسلامي » ص ١٢ وما بعدها ، والقصود بالخط النarrant خط « الشكسته » .

واستخدم اللون الأزرق « الإسلامي » المعروف في طلاء أرضية الكتابات الجصية البارزة بينما تركت الكتابات نفسها غير لون ، والحق أن المزخرف الإسلامي استطاع أن يولد من الكتابة أنماطاً زخرفية مختلفة ، ساعده على إبداعها خياله النبض ، وسهلت عليه مهمته طبيعة الحروف العربية المطاوعة<sup>(١)</sup> .

وكان الفرس أكثر الأمم الإسلامية استغلالاً لهذه المطاوعة ، ولا غرو فقد كانت للفرس من قديم الزمان عنابة خاصة بالخطوط ، عرف عنهم أنهم استخدمو الألوان الجميلة في رقم القوش « الأخجانية » التذكارية في الأثر المعروف باسم « نقش رستم » في برسپوليس . كما عن « الماجيون » من أتباع « زرادشت » بتدوين « الأفستا » على نوع فاخر من الجلد بالذهب البخالص ، ولم يقل « المانويون » عنابة عن سبقهم في تدوين نصوصهم الدينية بالألوان الجميلة الزاهية على الورق الفاخر وتحليتها بكثير من الصور الصغيرة<sup>(٢)</sup> .

ويخيل إلينا أن الفرس الذين كانت لهم هذه البراعة الخطية والتصويرية من قديم الزمان لم يلبوا غداة ادركتهم الأبجدية العربية أن أعمالوا فيها مقدرتهم الفنية الموروثة ، وما زالوا بها حق استخرجوا منها أنماطاً قومية هي الخطوط الفارسية المعروفة بالتعابق والمستعلبة والشكستة ، فضلاً عن الأنواع الزخرفية الكوفية .

هذه الكتابات المزخرفة التي أدون الفرس في إبداعها منذ القرن العاشر الميلادي وأفروطاني استخدامها ، شاعت على ما يedo حتى بلغت مصر الفاطمية والملوكيّة وغيرها من أقطار العالم الإسلامي ، وشكلت ظاهرة هامة بين ظواهر الفن الإسلامي ، لأن الحروف العربية في تلك الكتابات خرجت عن صفتها الكتابية البعث إلى صفة أخرى زخرفية فأصبحت نوعاً من أنواع الزخارف البنائية ، وغدت بذلك ظاهرة تعنى طالب الفنون الزخرفية أكثر مما تعنى الباحث في فن الكتابات .

وسرعان ما وجد المزخرف الإسلامي في الكتابة مجالاً لإظهار عبقريته ، سيا وقد أتاح له اتساع السطوح على المبني كل فرص الاختنان ، فأطلق يده وخياله مما وأنتج من أنواع الكتابات الورقة والمضرن على صور متماهية في الجمال والتفيد ، جاءت كالماء وليدة الخيال الحصب واليد الحرة المترنة ، وكان المزخرف الإسلامي في كل ما أبدع يراعي الذوق العربي الذي فطر على كراهة المساحات « عاطلة » بلا زخارف ، لا يكاد يدع مكاناً إلا ملأه بأنواع من الزخارف الكتابية والبنائية بلقت في كثير من الأوقات غاية في الكمال والإبداع .

وكان من أثر ذلك أن عززت القوش على العمار عن أنواع القوش الأخرى ، وانفرد بطراز خاص فيه قرة ورصانة وجال ، وفيه غير هذا وذاك كبر يساعد على إمكان قراءتها عن بعد ، وفيه فوق ذلك كله تحرر من القيود القنوع الانطلاق .

وفضلاً عما نراه على العمار من القوش الكوفية الورقة والمضرن ، نجد من الأنواع الشائنة في زخرفة المبني تلك الأشكال الكوفية المستطيلة والمربيعة والثلاثة والنجمية التي رتبت فيها الحروف ترتيباً هندسياً بالغاً غاية تصوّي من الدقة

(١) حروف الأبجدية العربية صالحة بطبعتها للزخرفة ، بخلاف الحروف اللاتينية ، فرسوس الحروف وقوائهما وابنائهما وتفويياتها وما فيها من قابلية المط والضفت مكنت المزخرف من التجمع والتفريد والمعالجة الزخرفية على الوجه الذي يرغى الخيال ويعيث الإرتياح .

(٢) Pope, S.P.A. II, 1709.

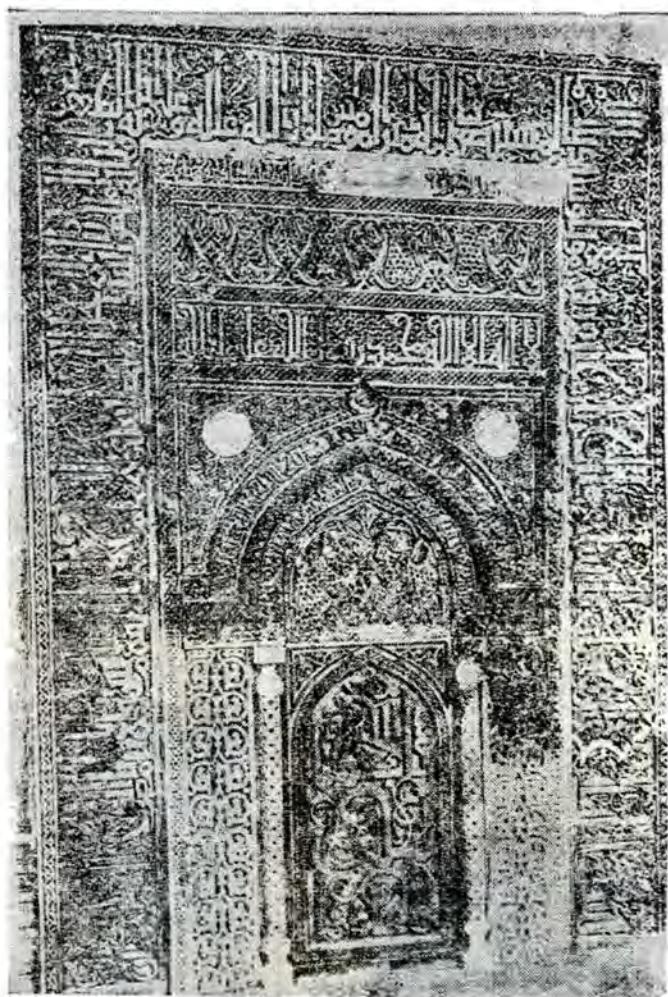
مجموعة أشكال (٨) — الكوفي الذكاري



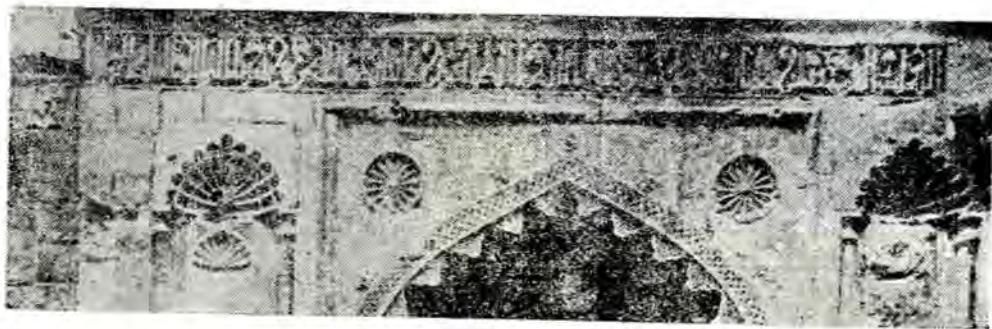
شكل (٨) — كتابة كوفية مطروقة على لوح من الحاس — في قبة الصخرة بالقدس  
من عهد عبد الملك بن مروان (٦٥ - ٨٦ هـ).



شكل (٩) — تقوش كوفية على بدنة إحدى منارات جامع الحاكم بأمر الله  
القاطمي (٣٨٦ - ٤١١ هـ)



شكل (٨) ب - نقوش كوفية منجزة بطريق المفر على الحجر ، محراب  
من المسر الماضمي (نهاية القرن الرابع الهجري) .

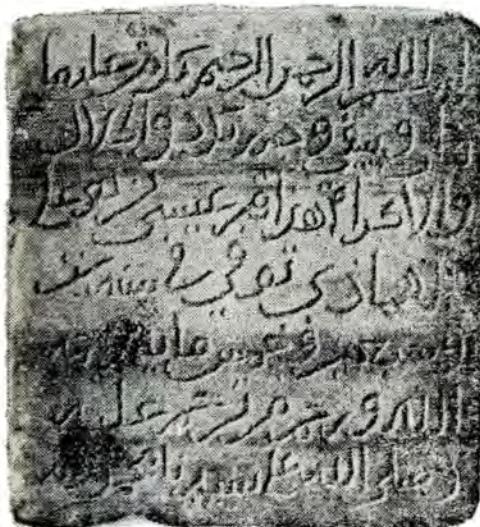


شكل (٨) ج - نقوش كوفية منجزة بطريق النقر في الحجر على واجهة الجامع الأقمر بالقاهرة مؤرخة ٥١٧ .

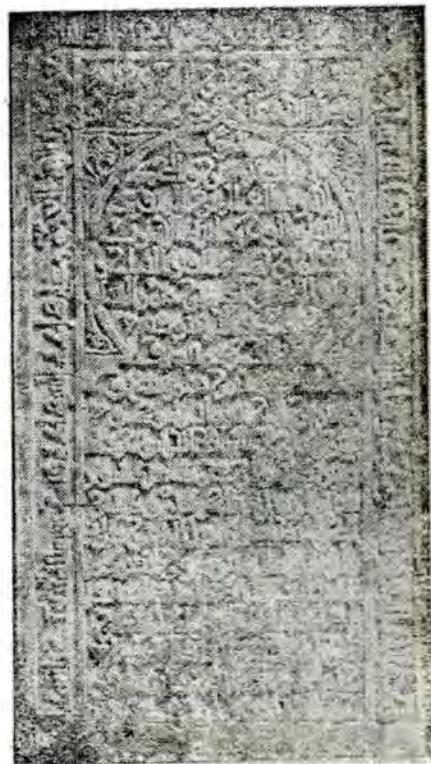
مجموعة أشكال (٨) — الكوف التذكاري



شكل (٨) د — نقش كوفي : شاهد قبر من مصر مؤرخ ٢٢٧ هـ .



شكل (٨) و — نقش شاهدي بالخط الain —  
مؤرخ ٥٧٦ هـ من مصر الابوب ، يوضح  
شروع الخط الain في التاريخ ل المؤفه ، بدلاً  
من الخط الكوفي الابوس .



شكل (٨) ه — نقش كوفي : شاهد قبر  
أندلسي — من القرن الرابع المجري .

والروعة ، والتي تثير الإعجاب بقدرة مبدعيها على قوة التركيب والتأليف ، وكثير استخدام هذه الأشكال الـكتابية الهندسية في إيران منذ القرن الثاني عشر الميلادي ، ووجد هذا النوع أول الأمر في للباني المتعدة من الطوب الأحمر المحرق ، حيث أمكن استخدام قطع من الطوب متفاوتة الحرق في إبداع هذه الأشكال الـكتابية<sup>(١)</sup> – انظر جموعة أشكال (١) .  
ومن إيران انتشرت هذه الزخارف الخطية فوفدت على مصر في عهد المماليك ، واستحسنها المماليك عامه ومايلث المصر الترک خاصة وأكثروا من استخدامها في مبانיהם<sup>(٢)</sup> ، وهذه الأشكال الـكتابية الهندسية هي آخر سلالة لخط الكوفي في مصر .

وذلك أنواع الخطوط التذكارية وأهمها في بحثنا هذا «الـكتابات الشاهدية» وهذا نوع من القوش التذكارية ، شاع استخدامه في العالم الإسلامي منذ زمن مبكر ، ويغلب على الظن أن العرب المسلمين قد ورثوه فيما ورثوا عن أسلافهم الجاهلين من كانوا يسكنون نحوم الحضر في سوريا وتأثروا هاـك بفنون سوريا الوسطى في العصر المسيحي .

وأقدم شاهد عربي جاهلي معروف هو شاهد قبر «اصـرى، القيس بن عمـرو» المعروف ب نقش «النـمارـة» وهو الأثر الذي كشف عنه «دوـسو» في صحراء النـمارـة بالشـام والمـؤـرـخ (٢٣٨م) – انظر الصورة : هامش ص ٥٢<sup>(٣)</sup> .

ويرجع أن يكون شيوع استعمال المقابريات (شواهد القبور) في العالم الإسلامي على أثر حركة الانسياح قد جاء نتيجة طبيعية لرغبة العرب ، من رحلوا عن ديارهم وزلوا أرضًا جديدة ، في التعريف بأنفسهم بعد الوفاة – وهي رغبة كثيرة ما تملك نفس الفتن ، وقد هدانا تحملينا لتشـاشـة آنـفـ الـذـكـرـ (وهو أقدم شاهد عربي معروف حتى الآن) إلى تكونه من المناصـرـ الأربعـةـ الآتـيـةـ :

(أ) تعريف بشخص الـآيتـ .

(ب) إشادة بعلو قدره وعظم أمره .

(ج) تأريـخـ لوفاته .

(د) دعاء لولده من بعده .

(١) انظر ما قدمناه عن هذا النوع من الـكتـويـ الهندـسىـ ، ص ٤٩ ، ٤٦ .

(٢) في مسجد الملكة صفية ١٠١٩هـ وفي مسجد البرديني بالداودية بالقاهرة ١٠٢٥هـ وفي كثـيرـ غيرـهاـ منـ مـاجـدـ هذاـ العـصـرـ أمـثلـةـ رـائـعـةـ لهذاـ النوعـ الزـخرـفـ منـ الـكتـابـاتـ الـكتـويـ .

(٣) وهذا نصـهـ النـصـيـ :

- ١ - لـنفسـ اـمـرـقـيسـ وـعـمـرـوـ مـلـكـ الـعـربـ كـلهـ ذـوـ أـصـرـ النـاجـ
- ٢ - وـمـلـكـ الـأـسـدـينـ وـنـزـارـ وـمـلـوكـهـ وـهـرـبـ مـذـحـجـ عـكـدـيـ وـجـاءـ
- ٣ - بـزـجـائـىـ فـيـ حـجـجـ بـجـرـانـ مـدـيـنـتـ شـرـ وـمـلـكـ مـعـدـوـ وـبـنـ بـنـيـهـ
- ٤ - الشـعـوبـ وـوـكـاهـ فـارـسـ وـلـرـوـمـ قـلـمـ يـبـلـغـ مـلـكـ مـبـانـهـ
- ٥ - عـكـدـيـ هـلـكـ سـفـتـ ٢٢٣ـ يـوـمـ ٧ـ بـكـسـلـوـ بـالـسـعـدـ ذـوـ لـوـلـهـ

ونحن إذا حلّنا شاهد القبر الإسلامي نجده يتكون عادة من العناصر الآتية :

( ) البسمة .

( ) تعريف بشخص الميت .

(ب) إشادة بذكر الله وتعظيم للرسول ، وعبارات توحيدية تكاد تتشابه في نصوصها من شاهد إلى شاهد ، لا تخرج عن الشهادتين ، شهادة لا إله إلا الله وأن محمداً عبده ورسوله ، والاعتراف بالساعة والبعث والجنة والنار .

(ج) تاريخ لوفاة .

(د) توسل إلى الله أن يرحم الميت ويفرق له ، وإغراء للقارئ بالترجم عليه وطلب الرحمة لكل من يفعل ذلك .

ونحن إذا تأملنا نص شاهد امرأ القيس والنصوص الشاهدية الإسلامية ، نجد اتفاقاً يفرى على الاعتقاد بأن أخاذ الشواهد في المصر الإسلامي يرجع إلى أصل جاهلي بطي(١) ، ولا نكاد نجد في الشواهد الإسلامية شيئاً يخالف نص الشاهد البطي - اللهم فيما يأتى :

١ - افتتاح النص الشاهدي الإسلامي بالبسملة ، وهو أمر اقتضته شدة حرمن المسلمين على بدء أعمالهم بذكر اسم الله تبارك ويتمنى .

٢ - حل محل الإشادة بذكر مناقب الميت إشادة بذكر الله والرسول ، وعبارات توحيدية مختلفة الصيغ ، واعتراف بالنبوة وال الساعة والبعث والجنة والنار ، وكان ذلك من آثار الإسلام التصوفية ، إذ انصرفت الإشادة بالأشخاص إلى الإشادة بذات الله والرسول وذكر الحساب والبعث لامقة والاعتبار .

٣ - حل محل الدعاء للولد في الشاهد الجاهلي عبارات دعائية للميت وإن يترجم عليه وأسأر المسلمين ، وتملك روح بعيدة عن الأثرة الجاهلية ، حضرت عليها فكرة الأخوة الإسلامية(٢) ، ومن ذلك نخلص إلى نتيجة هامتين :

(١) قارن عناصر الشاهد الجاهلي بالشاهد المصري المؤرخ ١٧٤ هـ رقم ٤٥٢١ شواهد القبور - المتحف الإسلامي بالقاهرة و الشاهد المصري المؤرخ ٢٢٣ هـ رقم ٩/٣١٥٠ شواهد القبور - المتحف الإسلامي بالقاهرة ؟ والشاهد الأندلسي من قرطبة المؤرخ ٣٢٨ هـ - ليثي - بروفسور م. بروفنال Inscriptions Arabes d'Espagne No. 4.

(٢) نص شاهد ١٧٤ هـ المرقم ٤٥٢١ بالتحف الإسلامي بالقاهرة :

١ - بسم الله الرحمن الرحيم

٢ - هذا ما يشهد به عبد الله بن همزة

٣ - المفترى أنه لا إله إلا الله وحده

٤ - لاشريك له وأن محمد (محمدًا) عبده

٥ - ورسوله وأن الساعة آتية

٦ - لا رب فيها وأن الله يبعث من

٧ - في القبور على ذلك حفي وعليه

٨ - مات وعليه يبعث إن شاء الله .

الأولى — أن فكرة الشواهد ترجع في الغالب إلى أصل عربي جاهلي .  
الثانية — أن الإسلام الحق بها شيئاً من التغير يتناسب مع روحه و تعاليمه .

وكانت الشواهد تأخذ عادة من أنواع مختلفة من الحجر والرخام ، و ظلت الشواهد حق النصف الثاني من القرن السادس المجري مستطلية الشكل ، تتبع في قصتها إحدى طريقتين : طريقة الحفر الغائر ، وهي أقدم الطرق وأيسراها ، وطريقة الحفر البارز — وهذه تتطلب من الحافر تصميماً كتائياً سابقاً ، وعناية خاصة في الإنفاذ . وكانت « البلطة » تحيط أول الأمر خطوطاً أفقية على مسافات متساوية ، ثم يكتب النص فوقها بالمداد بالقلم الجيد ، ثم يمحف ما حولها بآلات دقيقة ، ثم تسوى متون الحروف حتى تبدو ملساء ، وكثير من الشواهد التي من هذا النوع قطع فنية كتائية رائعة ؛ وظل الخط الكوفي النذكاري ( اليابس ) الخط المفضل لكتابتها في جميع أنحاء العالم الإسلامي إلى وقت متأخر ، وببدأ الخط المستدير يظهر إلى جانبه في مصر منذ خلافة الامير الفاطمي ، أى منذ أوائل القرن السادس المجري ( الثاني عشر للبلادي ) <sup>(١)</sup> .

ومع الرغم من ظهور الخط النسخى في مصر من لدن أواخر العصر الفاطمى وأوائل العصر الأيوبي ، فإنه بقيت للخط الكوفي في كتابة الشواهد مكانة الخاصة ، و ظلت له في حكم صلاح الدين الأيوبي ( ٥٩٤ / ٥٦٤ ) تقاليده الفاطمية .  
ولكن استعمال الخط النسخى أخذ منذ أواخر حكم صلاح الدين في الشيع و العلبة حق كانت له السيادة الكلية في حكمي الكامل ( ٦١٥ / ٦٣٥ ) والعادل ( ٦٣٧ / ٦٣٥ ) .

ويلاحظ أن الشواهد الأسطوانية أخذت تحمل محل الشواهد المسطحة منذ أواخر عصر صلاح الدين ، وبطفل استعمال الخط الكوفي اليابس في كتابة الشواهد نهائياً منذ عام ٦٨٣ هـ ، بحيث أصبحنا لا نجد شاهداً واحداً من المصر المملوكي كتب بهذا الخط .

= ٩ — رحمت ( رحمة الله و مفترته عليه و كتب  
١٠ — في جدي ( جادى ) الآخرة سنة أربع و سبعين و مائة .

٩ نص شاهد ٢٢٣ هـ المرقم ٩٠١٥٠ / ٣٠١ بالتحف الإسلامي بالقاهرة :

١ — بسمة ٢ — أن أعظم مصائب أهل الإٰٰ — سلام مصيّبهم بالنبي محمد ٤ — صلى الله عليه وسلم ٥ — هذا قبر هذه ابنت مهدى ٦ — رحمت الله و مفترته ور ٧ — ضوانه توفيت يوم الاثنين لست ٨ — ليال خلون من صفر سنة ثلاث وعشرين ٩ — و مائتين وكانت تشهد ألا إله إلا الله ١٠ — الله وحده لا شريك له وأن محمد ١١ — عبده ورسوله صلى الله عليه وسلم ١٢ — و سلم و تشهد أن الجنة حق والنار ١٣ — حق والبعث حق ١٤ — وأن الساعة آتية لا ريب فيها ١٥ — وأن الله يبعث من في القبور ١٦ — اللهم أعف عنها واغفر لها واجع ١٧ — بينها وبين النبي محمد صلى ١٨ — الله عليه وسلم .

٩ نص شاهد قرطبة المؤرخ ٣٢٨ هـ :

١ — ... بالمدّا ودين الحق ليظهره على ٢ — الدين كلّه ولو كره المشركون وأن الجنة حق والبعث ٣ — حق والساعة آتية لا ريب فيها وأن الله يبعث من في القبور على هـ ٤ — الشهادة ( الشهادة ) حيث وعليها ماتت وعليها تبعث حية إن شاء الله ٥ — توفيت رحها الله وغفر لها ليلة الأربع ٦ — لنصف من شهر رمضان سنة ثمان وعشرين وثلث مائة ٧ — فرحمها الله ورحم من دعا لها برحة .

(١) انظر شاهد قبر مؤرخ ٥١٩ هـ من خلافة الامير الفاطمي ، مجلـ بـرـقـم ٢٣٢٥ بالتحف الإسلامي بالقاهرة وخطـه ردـه ؟  
و شـاهـدـ آخرـ كـثرـ جـودـةـ مـؤـرـخـ ٥٠٩ هـ من خـلاـفةـ الـماـئـزـ ، أـسـطـوـانـ الشـكـلـ ، مـسـجـلـ بـرـقـم ٢٤٣ بالتحـفـ الإـسـلـامـيـ ؟ و شـاهـدـ آنـاـبغـطـ نـسـخـيـ جـبـلـ مـؤـرـخـ ٥٦٧ هـ ، مـسـجـلـ بـالـتـحـفـ الـمـذـكـورـ بـرـقـم ٢٣٤٠ من عـصـرـ صـلـاحـ الدـيـنـ يـوسـفـ بـنـ أـيـوبـ بـاسـمـ «ـ السـلـطـانـ بـهـاءـ الدـينـ أبوـ الفـاضـلـ الـمـالـكـ بـنـ يـحيـيـ بـنـ أـبـيـ السـدـادـ الـوـقـقـ » .

ومن المخطوطة النسخية العالم الإسلامي الشرقي منذ أواخر الصف الأول من القرن السادس الهجري وظل السكراف ظاهراً إلى جانبه - شكل (٩) .

وعادت بعض الشواهد إلى التسطيح مرة ثانية ولا سيما في العصر المملوكي ، وبقي البعض الآخر أسطوانياً ، وظهرت شواهد على شكل المخاريب تتدلى من أعلى الحراب مشكاة - شكل (١٠) ، كما ظهر شكل جديد آخر هو عبارة عن مستطيل تبرز منه ثلاثة زوايا علوية ، واحدة في الوسط مستطيلة الشكل ذات حافة علوية مستقيمة أو مهرمة ، وإثنتان في الركبتين الملوبيتين على شكل المدس أو المثمن فوق كل منها شيء يشبه القبة ، وفي الزائدة الوسطى رسم مشكاة .



شكل (١٠) شاهد قبر من مصر على  
شكل المغارب تدلل من أعلام مشكاة ، يوضح  
زيادة الخط الماين في التأريخ لرواقة — من المصر  
الملوكي .

↑  
شكل (٩) شاهد من «يزد» — إيران  
مؤرخ ٤٤٥ هـ يظهر فيه الخط الایمن جنباً إلى  
جهة مع الخط الكوفى الياس ، موسوعة  
الفن الانساني ، الصورة ٦٢٢ :

وعلى الرغم من أن شواهد القبور كانت معروفة في كل أرجاء العالم الإسلامي من التركستان شرقاً إلى المحيط الأطلسي غرباً، فإنها لم توجد في أي مكان بمثل الكثرة التي وجدت بها في مصر، ويعتبر شرق العالم الإسلامي أغنى من غيره في هذا النوع من الكتابات التذكارية، وللمقصود بشرق العالم الإسلامي البلاد الإسلامية التي تحف بالبحر الأبيض الشرقي وما ولها من العراق وإيران حتى التركستان<sup>(١)</sup>؛ ويعزو «ليفي - بروفنسال» قلة انتشار الشواهد في شمال أفريقيا إلى

(١) والشواهد الشرقية المعروفة من القرن السادس الهجري قليلة أهملها ثلاثة شواهد، واحد منها في متحف الفنون في شيكاغو: Museum of Fine Arts, Boston The Art Institute, Chicago. مؤرخ ٧٥٠٠هـ . والآخر في متحف الفنون الجميلة في بستن Rabenon. من هواة التحف الإسلامية مؤرخ ٩٤٥هـ — ويندكرها جميعاً الأستاذ فييت في معرض الفن الفارسي. ١٩٣٣، Caire Wiet, *L'Exposition Persane*, 1933.

انظر مقال ماكس فان جوشم في المجلة الإفريقية - وانظر كذلك ليفي - بروفنسال في مقدمة كتابه .

أن «البربر» اعتنقوا الإسلام وكانوا في اعتقادهم له حافظين أشد الحافظة على روحه و تعاليمه ، وأعلمهم رأوا في اتخاذ الشواهد شيئاً من الخروج على تعاليم الإسلام ، فأهملت عادة اتخاذ الشواهد بينهم ، واستعاض «الموحدون» عنها بأذایات القرآنية التي أكثروا من نقشها على قبورهم ، وهو يؤيد قوله هذا بأن المموجة الفرعية المراكشية تخلو من كلة «شاهد» ، بينما بعدها مرادفاً في اللهجات الأندلسية هو كلة «تأريخ» التي ترد كثيراً على لسان ابن جير في رحلته المعروفة .

وظهرت في أسبانيا الإسلامية منذ نهاية القرن السادس المجري شواهد (تأريخات) مبنية الشكل حل محلها بالتدريج تأريخات مستطيلة في قرطبة وأشبيلية وغير ناطة وكثير غيرها من المدن الأسبانية الإسلامية ، وتأريخات «أمارية» تعتبر أجمل الشواهد الأندلسية قاطبة وأدقها صناعة<sup>(١)</sup> .

وهذه الشواهد الأسبانية مستطيلة الشكل ، بعضها غائر وبعضها بارز ، وهي كغيرها من الشواهد ، منها ما هو متقن نوافتها هو ردئ الصنع ، ومنها نوع تتش على هيئة الحراب ، ومنذ أوائل القرن السابع المجري بدأ يشيع استعمال خط الصنع المستدير في نقش الشواهد الأندلسية<sup>(٢)</sup> .

ومنذ نهاية العصر الإسلامي المتوسط بدأ مكان الشمال الأفريقي بتأثير جيرانهم الأندلسيين يتخدون عادة التسجيل لوناً لهم بإقامة الشواهد في مراكش والقنيطرة وقلعة بنى حماد ، وهم ما يزالون يتذمرون حتى الآن<sup>(٣)</sup> ، ويعرف الشاهد عند المراكشيين باسم «القاوبية» وجمدهما مقابريات .

\* \* \*

ن .. ويسترعى النظر في الشواهد المصرية كثرة نسب الموفين إلى القبائل العربية التي وفدت على مصر زمن الفتح وبعده ، وكثيراً ما نلاحظ نسبة بعضهم إلى مواطنهم الأولى بعد مضي قرنين تقريباً من المجرة<sup>(٤)</sup> ، كما يصادف الباحث في هذه الشواهد كثيراً من الزخارف التي استعملها الصانع كإطارات تدور حول النصوص أو تحيط أعلى الشواهد ، وهي زخارف يرى فيها هرتز باشا<sup>(٥)</sup> زخارف إسلامية في صورها الأولى ، لا علاقة لها بالبناء باز خارف القبطية -- وهي أقدم الزخارف الإسلامية على كل حال -- وما زالت في حاجة إلى دراسة خاصة ، وقد عنى بزخارف بعض منها الأستاذ شريحوفي-كي في مجلة الإسلام<sup>(٦)</sup> .

I.A.E., *Les Epitaphes et les monuments funéraires*, pp. XX-XXV *Introduction* (١)  
— I.A.E. Pl. XXIX, *Planches*, No. 137 *Almeria*, 527.

I.A.E. Pl. XXXIV *Planches*, No. 158, *Jean 661 H.*) (٢)

Bell, *Inscriptions Arabes de Fez*. p. 13 Note 2. (٣)  
I.A.E., *Texte*, p. XXV, *Introduction*.

(٤) الموارى وحسين راشد -- شواهد القبور ، الجلد الأول من ٧ «المقدمة» .

(٥) هرتز باشا -- الدليل الموجز لدار الآثار العربية « الأخشاب المزينة بالقوش » .

(٦) انظر مقال شريحوفي-كي عن زخارف شواهد القبور في مجلة : Der Islam, II pp. 305/336.

هذه هي «الشواهد» التي اخندنا ما عليها من الكتابات في مصر مادة لهذه الدراسة، شجعتنا على ذلك وفرة اللاندكتائية المؤرخة في تلك الشواهد، فضلاً عن وضوح التطور ووضوح ظاهرته في الكتابات الشاهدية المصرية.

ونحن نعتقد أنه كانت مصر، من دون سائر الأقطار الإسلامية، عنابة خاصة بالخط وتجويده منذ العصر الإسلامي الأول، تلك المعاية التي انتهت إلى أحكام صنعته وضبطها بالقوانين – وقد يكون السر في ذلك أن الفنون لا تزدهر ولا تزول إلا مع اليسر الاقتصادي والتقدم الاجتماعي للذين توفرت أسبابهما في مصر لما اختص به من الحصب والثراء، و«جود الخط» كما يقول ابن خلدون «تابعة للمuran»<sup>(١)</sup>، ولا نعرف بليداً من بلاد الدولة الإسلامية كان أكثر ثراءً من مصر ولا أحفل منها بظهور المuran، وكان من أمر ذلك أن اكتمل في مصر على مدى القرنين المجريين الأولين والخلفان الأولى من القرن الثالث المجري فن شبي هو في الكتابات التذكارية الشاهدية الذي صاحبته عنابة واضحة بالخارج.

ولا شك أن نزوع مصر إلى الاستقلال عن الخلافة منذ الحالات الأولى من القرن الأول المجري، والشخصية السياسية المستقلة التي بدأت تتكون لها منذ ذلك الحين، قد هيأ لها حياة فنية خاصة، وقد كان يقال إن أول مرحلة ظاهرة من مراحل الفن الإسلامي في مصر هي «الفن الطولوني» بتقاليده العراقية، ونحن نستطيع القول في شيء من التقاليد هذه القضية تنطبق على العمارتين أكثر من انطباقها على الفنون الصغرى، فقد تجلت لنا من دراسة «شواهد القبور» حقائق كبيرة، وثبتت لدينا بالأدلة الفنية أن الخط الكوفي تطور في مصر ولقي فيها رواجاً وعمواً عظيمين، كما وضع لا خطأ الزعم بأن الفن الإسلامي في مصر لا يسمو إلا في كنف الحكماء من الملوك والأمراء، ولقد نمت فنون الكتابة وأصول الرخفة الإسلامية في مصر بعنانٍ عن الملوك والأمراء حتى أدركت العصر الطولوني مكتملة مزدهرة، فتعاونت مع فنون المراق المعاصرة والزخرفة الوافدة تعاوناً مرضياً.

وكان مؤرخو الفنون حتى هذه اللحظة لا يعطون هذه الظاهرة الفنية الكذاية حقها، ولا يضعونها في السكان الذين تستحقها بين الفنون الإسلامية، ولقد نستطيع القول بأن الخط العربي، بطبيعته الزخرفية، كان أول ظاهرة من ظواهر الفنون الإسلامية في كل أنحاء العالم الإسلامي، وأسبقها وجوداً وظهوراً بالنسبة لبقية المتوجات الفنية الإسلامية.

ونحن نميل إلى الاعتقاد بأنه كانت مصر منذ القرن الأول المجري حتى نهاية عصر المماليك عنابة باللغة بالخط، بدأ على ذلك شهرة مصر بتعلمه، تلك الشهرة التي يذكرها ابن خلدون في مقدمته، ونبوغ عدد من كبار المكتبةين والحرفيين والخطاطين فيها<sup>(٢)</sup>.

والمعروف أن مصر الطولونية قد نافست بغداد مقر الخلافة في مجال الفن، كما نازعتها في مجالات السياسة: فقد كان

(١) ابن خلدون — المقدمة من ٤١٨ .

(٢) الفلكشندي: صبح الأعشى، ج ٣ ص ١٤ .  
— الفلكشندي ج ٣ ص ١٤ حيث يقول: «ومن نبغوا في الخط الشيخ شمس الدين بن أبي رفيبة خطب الفساطط، وأخذ عنهم الشيخ شمس الدين محمد بن علي الزفتاوي المكتبه بالفسطاط، الذي صفت مختصرأ في قلم الثالث مع قواعد ضمها إليه في صنعة الكتابة أحد فيها الصنيع، وبه تخرج صاحبنا الشيخ زين الدين شعبان بن محمد بن داود الآثارى خطب مصر الذى نظم في صنعة الخط أفقية، ثم توالت مكة ثم إلى المين والمهند، ثم عاد إلى مكة فأقام بها ونبأه .

بلاط ابن طولون خطاطوه الحمدون ، كما كان بلاط الخليفة العباسى سواء بسواء ، واتهت رياضة الخط بمصر في العصر الطولونى جودة وإحكاماً إلى « طبطب » المحرر المشهور<sup>(١)</sup> .

وكان أهل مدينة السلام يحسدون أهل مصر على « طبطب » مجود الخط ، « وابن عبد كان » كاتب الإنشاء في ديوان ابن طولون ، إذ كانوا يقولون : « بصر كاتب ومحرر ليس لأمير المؤمنين عدinya السلام مثلهما »<sup>(٢)</sup> . وليست غايتنا أن نسوق الأدلة التاريخية على رق الخط في مصر ، فلدينا من الأدلة الفنية الملموسة ما يغنى عن ذلك .

على أن هذه المنافسة التي تذكرها المراجع الأدبية بين بغداد ومصر الطولونية ، والتي يتردد فيها اسم « طبطب » واسم « ابن عبد كان » تؤيد بدورها ما نذهب إليه من أن مصر كانت دائماً مركزاً من مراكز الاهتمام بتجويد الخط .

ولم تضعف عنابة الحكماء المصريين في وقت من الأوقات بهذه الناحية من نواحي الفنون ، ففي مصر الفاطمي كان أصحاب الأقلام يتمتعون بالحظوظ لدى الخليفة ، فكان صاحب القلم الدقيق مثلاً مقرراً من الخليفة ، يحالسه في خلوته ، ويدارسه كتاب الله ، ويتوال عليه سير الأنبياء والخلفاء والمظاهير ، ويحده عن مكارم الأخلاق ، ويقوى يده في تجويد الخط<sup>(٣)</sup> .

وقد صادفت وفرة المادة الكتابية المؤرخة في مصر ، كما ساعدت بساطة الظاهرة الخطية فيها على إمكان دراسة تطور الخط الكوفي التذكاري ، والفضل الأول في ذلك لمجموعة الشواهد التي يحتويها المتحف الإسلامي بالقاهرة — فهي من الوفرة والتتنوع والتسلسل بحيث يحار الباحث في هذه الظاهرة — وهو بصدق الاختيار — ماذا يبقى وماذا يذر ، وما يزال مجال البحث والدرس فيجاً لمن يريد أن يعني بدراسة الكتابة العربية ، ول يكن عمّلنا هذا مجرد فائحة اهتمام .

(١) الفاقشندي — صبح الأعشى ج ٣ ص ١٣ .

(٢) صبح الأعشى : ج ٣ ص ١٣ .

(٣) المرجع السابق : ص ١٤/١٣ .



## الفصل الثامن

### أدب هذا الخط

\* خط الكوفة جدير بأدب خاص — الحق والمطلق  
منه — قياسه بمعايير الخط اللين — صلاحية هذه المعايير  
لقياس الخط الكوفي — نصيه من الجمال — رجل الفن  
يمجد فيه مادة خصبة للزخرفة .

\* فيما يخالف منه مؤلف الخط اللين — هندسة  
حروفه — ابن مقلة وابن عبد السلام وإخوان الصفا  
يتكلمون في هندسة الخط ونسبة الحروف إلى الألف .



## أدب هذا الخط

### ١ - محاولة تفريز أدب لخطه :

أجبينا أن تقرر لهذه الصورة اليابسة من صور الخط العربي أدبها الخاص ، لأننا وجدناها حرية بأن تنفرد بأدب يقرر قواعدها ويساعد على التعریف بها — فإذا ما تيسر لنا ذلك ، جعلنا من هذه الظاهرة فناً كتابياً مستقل الأصول ، ورأينا السبيل إلى ذلك أن نقيس هذا الخط على الخط اللين قياساً دقيقاً ، لرئي مقدار ما بين الخطين من شبه أو خلاف ، ثم زنه بموازين الخط اللين ، لرئي مقدار انتقاده لهذه الموازين ، وكنا ، ونحن نحاول ذلك ، لا ندرى أن نحن خالصون من هذه المقارنة بما يمكن أن تقرر به لهذا الخط أدباً خاصاً ، أم نحن خارجون من هذه المحاولة صفر اليدين مما نستطيع أن نحقق به هذا الغرض .

حاولنا أن نظر في هذه الصورة اليابسة من صور الخط على ضوء ما هو مقرر للخط اللين من قواعد وموازين ، وخلصنا من محاولتنا هذه إلى نتائج تراث لها النفس ، أدركنا من أنواعه المحقق والمطلق ، وتركتنا صفة أفلامه وأدوات إيقاده على الحجر والجص والخشب وغيرها ، وبيننا مدى خضوعه للمعاير الجمالية المقررة للخط اللين ، ومقدار شذوذه عنها ، كما أدركنا أن السر في عسر قراءته ناتج من تشابه صور حروفه وتعريفها عن النقط والإفراط في معالجتها معالجة زخرفية ، واتبعنا إلى ما يشبه الأساس الهندسي فيه ، وجهدنا في ضبطه بموازين الخاصة ، واستخرجنا النسبة الفاضلة فيه ، ثم وضمنا له مطلعجاً خاصاً أعادنا على وصف حروفه إفراداً وتركياً .

### ٢ - في المحقق والمطلق من خطه :

من الخط المحرر المحقق الذي يكتب به في جسم الأمور ، ومنه «المطلق المرسل» الذي يتکانبه الناس ويستعملونه فيما بينهم<sup>(١)</sup> ، وحروف المحقق رائقة مستحبة الأشكال والصور ، بخلاف حروف المطلق فهي متداخلة بعضها بعض<sup>(٢)</sup> . وبالنوع الأول المحقق كتبت المصايف الأولى ، كما تشتت الكتابات ذات الصفة التذكارية على الآثار والأسكدة والموازين بخط ثقيل جاف لم يكن يقوى عليه إلا قلة من الناس — والمطلق من هذا الخط ما قالت فيه العناية وأجراه كاتبه عبرى المطلق من الخطوط اليابسة : والشاهد أنه متى تخفف الكاتب من قيود الخط المحقق الثقيل ، جرت يده في إسراع ومال خطه إلى التدوير ، وتداخلت حروفه ، وعدا بعضها على بعض ، وأصبح يكتب بالخط اللين الدارج خطأً مولداً من المحقق<sup>(٣)</sup> .

والحق أنه ليس في هذا الخط اليابس نوع مطلق ، اللهم إذا اعتربنا خطوط المبتدئين فيه خطوطاً مطلقة لأنها عادة ما تكون ركيكة قيحة الصورة لم تصح حروفها ولم تحسن أشكالها ، لأنها لا تجري على قواعده ولا تلتزم أصوله الخاصة .

(١) الفلسفى — صبح الأعشى ج ٣ ص ٥ و ٦ .

(٢) الفلسفى — صبح الأعشى ج ٣ ص ٢٢ .

(٣) راجع الفلسفى — صبح الأعشى ج ٣ ص ٢٢ سطر ٨ ثم انظر الوثيقة رقم ١٢ من مجموعة مورتر .

### ٣ — الفلم أراء السكناية :

لكل خط من الخطوط قلم يصلاح له ، وكان قلم الكوف يتخذ عادة من نوع من الغاب كان ينمو على مقربة من مدح الكوفة ، يذكره محمد الله مستوفى صاحب نزهة القلوب باسم غاب المراق<sup>(١)</sup> ، والأقلام المستعملة في صناعة الخط هي بحسب الآلات المختلفة عند بقية الصناع ، ولا بد أن تكون القوش الكوفية التي تقرت على الأحجار ، سواء منها ما كان على العاءُر أو على شواهد القبور ، قد كتبت أول الأمر بقلم مناسب من القصب الفارسي أو الجريدي<sup>(٢)</sup> ، بالداد ، أو بحسب يشبهه المداد ، ثم تقرت بالآلة حديدة الطرف .

### ٤ — في قياس هذا الخط بموازين الخطدين :

يقولون في حسن الخط «إذا كان الخط حسن الوصف مليح الرصف ، مفتح العيون ، أملس المتون ، كثير الاتساع قليل الاختلاف ، هشت إليه النفوس واشتهت الأرواح حق أن الإنسان ليقرؤه ولو كان فيه كلام دني ومعنى ردي ، مستزيداً منه — ولو كثراً — من غير سامة ، وإذا كان الخط قبيحاً مجده الأفهام ولعنته العيون والأفكار وسم قارئه وإن كان فيه من الحكمة عجائبها ومن الألفاظ غرائبها<sup>(٣)</sup> .

والخط اليابس المحقق يكون هادء مليح الرصف ، أملس المتون ، تهش إليه النفوس وتشتهي العين النظير لفخامته وروعته .

ويقولون «أجدد الخط أبينه ، والخط الحسن هو اليابس الرائق البهيج ، «وينصحون<sup>(٤)</sup> كل من يريد تجويد خط بقولهم «ألق<sup>(٥)</sup> دواتك وأطل شباتك قلمك<sup>(٦)</sup> ، وفرج بين السطور ، وقرمط<sup>(٧)</sup> بين الحروف — والجيد من الخط اليابس ما كان بدوره رائقاً بيناً بهجاً ، فرج بين سطوره ونوبت بين حروفه .

ويوصي الخط عامه بالجلودة<sup>(٨)</sup> إذا اعتدلت أقسامه ، وطالت الله ولاته ، واستقامت مسطوره ، وضاهى مع

(١) محمد الله مستوفى — نزهة القلوب من ٣٧ ، طبعة ليدن ١٩١٩ .

(٢) كانت الأقلام الجليلة تؤخذ عادة من لب البريد الأخضر — «القلقشندي ج ٣ من ٤٩ سطر ١٧ » أو من القصب الناري « المترجم السابق من ٤٩ سطر ١٨ » وكانت تتخذ في مصر من البوس الأبيض الفليطي الأنابيب الذي ينتقى من جزر<sup>الله</sup> «القلقشندي من ٤٩ سطر ١٩١٩ / ٢٠ .

(٣) القلقشندي — صبح الأعشى ج ٣ من ٢٠ وما بعدها .

(٤) ابن عبد ربہ « العقد الغرید » ج ٣ من ٢٧ طبع المطبعة الأزهرية ١٩٢٨ م .

(٥) ألاق الدواة ولاتها ، يليقها : جعل لها لينة أقى قطعة من فانس ، وأصلح مدادها .

(٦) شابة القلم : رسنه .

(٧) القرمطة : الدقة في الكتابة والتقرير بين المروف — اظر الجھیاري : الوزراء والكتاب من ٢٣ سطور ٦ ، ١٧ ،

(٨) الصولى ، أدب الكتاب ، من ٥ وما بعدها .

حدوره<sup>(١)</sup> وفتحت عيونه ، ولم تتبه رأوه ونونه ، وأشرق قرطاسه<sup>(٢)</sup> وأظلمت أقاسه<sup>(٣)</sup> ، ولم تختلف أجنسه ، وأصع إلى العين تصوره ، وإلى القلب تمره ، وقدرت فصوله<sup>(٤)</sup> ، وأدجعت أصوله ، وتناسب دقيقه وجليله ، وتساوت أطابه<sup>(٥)</sup> ، واستدارت أهدابه<sup>(٦)</sup> ، وصغرت نواجذه<sup>(٧)</sup> ، وانفتحت محاجره<sup>(٨)</sup> ، وخرج عن عُط الوراقين<sup>(٩)</sup> ، وبعد عن تصنُّع المحررين ، وخيل إليك أنه يتحرك وهو ساكن<sup>(١٠)</sup> .

و « الخط اليابس » ، الذي هو صورة من صور الخط العربي ، خاضع لكثير من هذه المعاير الجمالية ، يمكن أن يقاس ، وأن يحكم عليه بالجودة والرداة وفقاً لها .

وقد أعرضنا على الاعتقاد بخضوع الخط اليابس لقواعد الخط العربي عامة ، أتنا تصورناه بفقد الصفات التي رأى « الصواب » أنها من علامات الخط الجيد ، كاعتدال أقسامه ، واستقامة سطوره ، وتفريح عيونه ، واتفاق أجنسه ، فوجدناها — إذا فقدتها — يهوي إلى درجة من القبح والرداة شديدة ، ثم وجدناها — وهو يكتسب هذه الصفات — يرقى إلى درجة كبيرة من الجودة ، ويبلغ حداً فائضاً من الجمال

\* \* \*

على أتنا للحظ أن هذا الخط اليابس لا يحضع خصوصاً كاملاً لمعايير الخط اللين — فهو ، وإن شابت بعض أصوله أصول ذلك الخط ، يكاد يكون في جمله بعثى عنه ، محتاجاً إلى تقرير أصول خاصة به .

#### ٤— في نسأة هذا الخط وتطوره أول الرُّسُر :

والخط الكوفى اليابس — وهو ظاهرة من ظواهر الفنون الإسلامية ، بدأ — ككل الظواهر الفنية المعروفة — بسيطاً ، ثم درج في سلم الارتفاع إلى أن بلغ الذروة حسناً وروقاً في بعض جهات العالم الإسلامي ، وكان ذلك بفضل ما أتقن في سبيله من عناية ، والمفهوم أنه نال أول عناء في موطنِه الأول على يد نفر من أهله ، عني به في عهد بنى أمية نفر من حذاق الخط أشهرهم عبد الحميد بن يحيى ، وقطبة المحرر — هؤلاء وضعوا له أصولاً وقواعد تنافس الكتاب في احتذائهما

(١) حدوره أي إنحداره أو نزوله ، والقصد نزوله عن خط استواء الكتابة .

(٢) القرطاس ما يكتب فيه ، ويكون القرطاس مشرقاً إذا كانت الكتابة فيه رائفة بجهة .

(٣) الأقاس حجم نفس يكسر النون وتسكن الفاف وهو الداد ، أي ما كان مداده شديد القتام .

(٤) الفصول : الراء والزاي .

(٥) أي ألقائه .

(٦) أي أطراقه — وذلك في الخط اللين دون الخط اليابس .

(٧) التواجد : الباء والباء والثاء وما في معناها في حالة التوسط ، وتعرف أحياناً بالأسنان .

(٨) المحاجر : الواو والميم والفاء وأختها ، وتعرف أحياناً بالعيون .

(٩) الوراقون : الكتاب الذين يكتبون في الورق — وكانوا غالباً ما يكتبون من غير كبير اكتراث بالقواعد والأصول — الفتشندي : صبح الأعشى ج ٣ ص ١٤٧ .

(١٠) لفطر ما فيه من استدارة وبين .

والملل بعفتها ؛ وأدت عناء الأميين بجودة الخط إلى نضوج هذه الظاهرة الفنية العربية الخاصة في الشام ، وظهرت آثار هذا التجويد على مسكونات الذهب والفضة والوازين الرجاجية ، نقشت عليها العبارات بالخط الكوفي اليابس ، كما ظهرت جلية على المباني — ومن أروع أمثلتها المبكرة كتابات الفسيفساء بقبة الصخرة التي أسسها عبد الملك بن مروان بالقدس .

ولقى هذا الخط نصيباً وافراً من العناية على أيدي العباسيين ، ومن عجب أن يكون الحمدون فيه في عصر هؤلاء من أهل الشام ، ويزدرون في هذا المجال أسمى الضحاك وإسحق بن حماد الشاميين ، وكان أولهما في خلافة السفاح وثانيهما في خلافة النصورو والمهدى<sup>(١)</sup> . وينسب إلى ابن العميد أنه اشتغل بتجويد الخط ، وفي ذلك يقولون « بدأ الكتابة بعد الحميد وختمت بابن العميد »<sup>(٢)</sup> — وإلى ابن العميد يعزى كثير من التغيرات التي لحقت بالخط الكوفي فباعدها بين الخطوط الأخرى .

وهكذا بدأت هذه الظاهرة أول أمرها بسيطة جارية مع طبيعة القوم الذين كتبوا بها ، ولم تلبث أن ارتفت ، ساعدتها الإسلام على الارتفاع لأنها كانت من أهم الوسائل التي خدمت أغراضه .

## ٥ - نصيبي من المجال :

وهذا الخط اليابس يرتد في بساطة تامة إلى أصول هندسية هي أهم مظاهره وأكثرها إسراعاً إلى عين الناظر إليه في عجلة وممن النظر فيه بقدر سواء ؛ وقد عرف النوع التذكاري منه بشيء كثير من الجفاف والصلابة ، وغدا اليابس والصرامة علامتين عليه ، والحق أن لهذا النوع من الخط نصيب وافر من المجال على الرغم من رضوخه للأصول الهندسية ، لحقه كثير من الترتيب الذي خفف كثيراً من شدة جفافه وأزال منه الروح الصناعية التي تصاحب الأوضاع الهندسية — وهذا الترتيب ظاهر في أJeff أنواع هذا الخط ، في عراقات الراء والنون<sup>(٣)</sup> ، والواو والياء ، وتلوير<sup>(٤)</sup> الصاد والطاء ، وهامة العين<sup>(٥)</sup> ، ورأس القاء والواو ، وتدوير الماء والميم ، ولو لا هذا الترتيب لما كان لهذا النوع أدنى نصيب من المجال ، ولما كان له بين أنواع الخطوط الجليلة مكان يذكر .

والخط اليابس « التذكاري » فوق ذلك بادي الرصانة والقوة لافي من غلظ يعلل الفراغ فيريح عين رجل الفن المسلم إلى تكره المساحات الفارغة ، وفيه رغم صفاته هذه مرونة مطاوية لخيال الكاتب ، الذي ظلمارأيناه — رغبة في شغل الفراغ — يتصرف في عراقات الحروف تصرفاً لم يعبه عليه أحد ، فيلحق بها ثانية ، أو رجماً ، أو إقصاراً ، أو إطالة ، ومكتبه طيبة الخط الهندسية من إمكان « الاستمداد »<sup>(٦)</sup> إلى أبعد الحدود ، ولم يفته — وهو بمجرى هذا الاستمداد — أنه في الخط اليابس قد لا يتأتى بما يتأتى به الاستمداد في الخطوط المستديرة من تأثير رائمة ، فافتتن في ذلك حتى أدى بالأمر العجاب : الحق بالاستمداد بعض الزخارف البسيطة التي ابتكرها ذهنه الخلاق بقصد ملء الفراغ الناشئ ، أو تلافى الملل الذي يصعب

(١) الفقشنى — صبح الأعشى ج ٣ ص ١٢ ، وكان يكتبان « الجليل » .

(٢) التصود « بالكتابه » هنا الكتابة الخطية إلى جانب الكتابة الإنثائية .

(٣) العراقة هي الجزء المدور الذي يهبط عن خط استواء الكتابة أو مستوى تسطيحها .

(٤) التلوير جعل جزء الحرف كاللوزة شكلاً .

(٥) هامة الشىء رأسه أو أعلىه .

(٦) الاستمداد هو إطالة الجزء المستلقى على خط استواء الكتابة .

الاستمداد الهندسي البحث ، أوحى إليه رغبته الملحقة في ملء الفراغ الواقع فوق الاستمداد أن يتبع التقويس والتزهير والتوريق والتخمير ، وتنطوي من ذلك إلى الترييط والتفيد ، واندفع في تيار الرخيف ، وكان أثنايَا في اندفاعه إلى أبعد الحدود ، اختص نفسه بأسرار الكتابة ، حتى ليتعمد على جمّور الناظرين في فنه أن يفهموا وحده أو يدركون إلهامه — وإن استشرعوا مجال فيه لمجرد نظرهم إليه .

والحق أن المفتن العربي وجد في الخط اليابس مجالاً خصباً لإظهار عبقريته لم يجده في ناحية أخرى من نواحي الفن ، حق غدا الفن الزخرفي الكتابي ، بما أودعه فيه رجل الفن المسلم من الابتكار والإبداع ، فناً قائماً بذاته ، إسلامي الطاج والأصول ، لا يكاد يدين بشيء غيره من الفنون .

هذا الخط الذي بسطت مظاهره أحياناً ونعدت أخرى باختلاف الزمان والمكان ، والذي شاع في أنحاء العالم الإسلامي ، خط مقرر الأصول ، يجري على قواعد ثابتة يعرفها حذاقه ويحتفظون بكثير من أسرارها .

والخط الكوفي اليابس فن قائم بذاته ، له أصوله وقواعد ، تطور كما تطورت الفنون كلها من مرتبة إلى مرتبة ، حتى غدا جديراً بأن يحتل بين الفنون الإسلامية الرفيعة مكاناً مرموقاً ، بفضل جديد منفرد نضifice إلى فصول الفن الإسلامي .

## ٦ - فيما يخالف منه مؤلف الخط الابن :

ويتعذر في هذا الخط بهذه بعض الحروف كالألف واللام والدال والراء ببنقطة ، كما يتعذر التجليل في الفاء والقاف والواو والميم ، والتشظية في الحاء والباء والصاد والكاف ، والتلوين في الألف والباء والجيم والدال والراء ، والطاء والكاف واللام ، كما يتعذر كذلك طمس عقدة الصاد والطاء والعين والفاء والقاف والميم والهاء والواو واللام ألف لأن الطمس لا يليق بالخط الجليل ، كما لا يُترتق حاؤه<sup>(١)</sup> ولا تمرق جميعه<sup>(٢)</sup> .

وليس للهزة في هذا الخط صورة ، ولذلك فهي لا تثبت قط ، وقد بلغ من جمود هذا الخط أن احتفظ حتى في عصوره التالية بالصور النبطية في رسم بعض الكلمات ، فقد ظلت كلمة « ابنة » وكلمة « سنة » تكتب بالباء المفتوحة وتحتها أن تكتب ثاءً مربوطة .

وظل هذا الخط يفقد أصلاً من الأصول التي يسميهما صاحب صبح الأعشى « بحسن التدبير » ، وهو لا يفرق بين حروف الكلمة الواحدة ، بأن يكتب بعضها في آخر السطر وبعضها في أول السطر الذي يليه<sup>(٣)</sup> ، وقد يكون الحامل على ذلك ضيق آخر السطر عن إثبات الكلمة بتمامها ، فتكتب بعض حروفها في نهاية سطر وبقيتها في سطر آخر ، وليس ذلك من حسن التدبير على كل حال . والكاتب الماهر يتحاشى ذلك بالطبع والمشق<sup>(٤)</sup> من حين شروعه في كتابة النص ، فهو يرسم ويحيط أولاثم ينفذ بعد ذلك ، وقد جرت عادة الكتاب في هذا النوع من الخط على استساغة فصل المضاف والمضاف

(١) انظر التجليل والتشظية والتلوين والطمس والعقد والرتفق والتربيق في كشاف المصطلحات .

(٢) التربيع أن يكون لحرف الأخير عرافة ، أي جزء مدور يهبط عن مستوى الكتابة .

(٣) وذلك فيسبح ، وأكثر ما كان يوجد في مصاحف العامة وخطوط الوراقين وبعض مصاحف عصر عثمان — صبح الأعشى من ١٤٢ .

(٤) المشق هو اللد والباط ، وقد تقدم ذكره عند الكلام عن خطوط المصاحف .

إليه ، كما في عبد - الله ، ومولى - فلان ، وفقى - أمير المؤمنين ، بكتابه المضاف في آخر سطر والمضاف إليه في أول السطر التالي ، في حين أنهما بعزلة الاسم الواحد الذي لا يصح فصله ، ومن ذلك أيضاً الفصل بين الاسم وما يتبعه في النسب كزيد - بن محمد<sup>(١)</sup> ، وكل ذلك قبيح في رسم الكلمات ، إلا أن العرف جرى به في الخطوط اليابسة ، فعدا مستساغاً غير مستحسن ، وبقينا نراه فيها حتى زمن متأخر ، ولا سيما في التقوش الشاهدية .

ومن الأصول الفنية التي تتعذر في هذا الخط عدم التساوى بين صعوده وحدوره ، فهو في مجوعه خط صاعد يقلب بمصدر الحروف ويهبطها عن مستوى التسطيح ، فلا يكاد ينزل من الحروف عن ذلك المستوى زولاً حساً إلا عراقة النون والواو ، أما بقية العرارات فقد اخزلت في هذا الخط أخزاها كاد يصبح قاعدة من قواعده ، ومن العرارات التي اخزلت في كثير من الأحوال ، عرارات الجيم والعين وعرابة اللام (في حالات الاتهاء) ، وقد طفت روح الارتفاع على عرائق الراء والنون في عصور متأخرة ، فكادتا بدورهما لا تسقطان كثيراً عن مستوى التسطيح .

## ٦ - في صور معروفة وعمجم بعضها :

وحرافية على ثمان عشرة صورة ، وهي : (١) الألف (٢) الباء وأختها (٣) الجيم وأختها (٤) الدال وأختها (٥) الراء وأختها (٦) السين وأختها (٧) الصاد وأختها (٨) الطاء وأختها (٩) الفاء والكاف (١١) الكاف (١٢) واللام (١٣) واليم (١٤) والنون (١٥) والهاء (١٦) والواو (١٧) واللام ألف (١٨) والياء .

وقد أدى شبه الباء بأختها ، والجيم بأختها ، والدال والراء والنون والصاد والطاء والعين بأختها ، إلى تقليل الصور ، إلا أن ذلك قد أدى في ذات الوقت إلى عسر القراءة في هذا النوع من الخط ، وقد فرقوا بين الحروف المتشابهة في الرسم بالنقط (أو العجم) في خطوط المصاحف ، وأنه لما يسترعى الانتباه أن نجد النقط معدوماً انداماً كلها في الكتابات التذكارية الشاهدية<sup>(٢)</sup> ، بينما نجد المصاحف منذ زمن مبكر قد ضبطت بالنقط والشكل مخافة التصحيف<sup>(٣)</sup> ، أما كتابة التحرير الخففة فقد كانت لا تعجم إلا إذا خيف أن يعجز المكتوب إليه عن القراءة الصحيحة ، كأن يكون أعياناً أو عريضاً لا يدرك أسرار لنته ، وقد كان المكتوب إليه يرى في العجم مسبة له<sup>(٤)</sup> ، وقد كثرت في كتابات التحرير عجم بغير الحروف دون البعض الآخر ، فقد عجمت (أى نفطت) الباء والناء والهاء والجيم والهاء والدال والزاي والشين والنون والياء - دون الطاء والعين والفاء والكاف<sup>(٥)</sup> .

(١) الفلقشندي - صبح الأعشى ج ٣ ص ١٤٨ .

(٢) وهذه الشواهد الوفيرة العدد التي أخذناها مادة لبحثنا لا نجد بينها شاهداً واحداً يجم أو شكل (الله لا النتش المرقوم ١١ المؤرخ ٣٦٣ هـ ، ويرجع أن يكون نقطه متأخراً) .

(٣) التصحيف - راجع الملحق رقم (١) ، هو القراءة المخطئة .

(٤) العجم بتسكن الجيم - راجع الملحق رقم (١) ، وهو النقط .

(٥) انظر الجموعتين : P.E.R.F & P.E.R. من أوراق البردي ، وأكثر الحروف بعها في أوراق البردي الناء والزاي والشين وأقلها بعها الباء والنون والياء - « تحقيق جروماني » .

٧ - فی هندسه معروفة :

نسب ابن مقلة وابن عبدالسلام الحروف جميعاً إلى الألف التي اتخذها مقياساً أساسياً؛ فحسبت الحروف الأخرى إليها<sup>(١)</sup>، وإلى أولها يناسب الخط النسوب<sup>(٢)</sup> بمعنى الخط الذي تتناسب حروفيه إلى الألف بنسب هندسية ثابتة.  
وهذه الألف تكون مساحتها في الطول مثـانـقـةـ من نقطـ القـلمـ الـذـيـ تـكـتـبـ بـهـ ،ـ لـيـكـونـ المـرـضـ عـنـ الطـوـلـ<sup>(٣)</sup> ،ـ وقدـ عـدـ هـذـهـ النـسـبـةـ الشـيـخـ شـرـفـ الدـينـ مـحـمـدـ اـبـنـ الشـيـخـ عـزـ الدـينـ بـنـ عـبـدـ السـلامـ ،ـ فـعـلـ عـرـضـ الـأـلـفـ سـدـسـ طـوـلـهـاـ<sup>(٤)</sup>ـ،ـ وقدـ قـدـرـ الشـيـخـ زـيـنـ الدـينـ شـعـبـانـ الـآـثـارـيـ فـيـ أـلـفـ عـرـضـ الـأـلـفـ بـسـبـعـ طـوـلـهـاـ<sup>(٥)</sup>ـ.

اما الباء التي تسكون من قائم ومنبسط ، فنقدارها جيماً قدر طول الألف ، فإن زاد سبع وإن قصر قبعة .  
والجيم المفردة تكون من خط مائل « منضجع » مقداره طول الألف ، ونصف دائرة قطرها بطول الألف .  
والدال تكون من خطين ، منكب ، ومنبسط على مستوى التسطيح ، طولها معاً كطول الألف .  
والراء قوس هو ربم دائرة ، الألف قطرها .

على هذا الأساس العلمي الرياضي وضع «ابن مقلة» قانونه الذي يضبط أصول الخط، وأكمل عمله وضبطه ابن عبد السلام، ولا يغيب عن البال أن إخضاع الخط لقوانين الهندسة البحتة يحرده من الجمال، ويجعله جافاً ليس فيه أثر من الحياة.

وقد جاء « ابن الباب » بعد ابن مقلة بما يقرب من القرن ، فأسبغ على الخط كثيراً من مظاهر المجال دون أن يخل في قليل أو كثير بقواعده وأصوله الهندسية<sup>(٦)</sup> ، وبعد ذلك بقرن آخر أجاد « ياقوت المستعصمي » صناعة الخط ، وكانت له من أجل ذلك حظرة لدى الخليفة المستعصم الباسي ، ولكل من هؤلاء تلاميذه والمعجبون به ، وكان لكل منهم مدرسته الخاصة ، وينسب إلى ابن الباب تبريزه في « الحقق » ، وإلى ياقوت اختراعه للخط الياقوي وهو تحويل سط لخط الثالث<sup>(٧)</sup> .

وقد أجادت مدارس هؤلاء كتابة جميع أنواع الخطوط المعروفة التي يذكرها لنا صاحب الفهرست<sup>(٨)</sup>. نسب ابن مقلة (٣٢٨/٣٧٢هـ) الحروف إلى الألف ، وعقب ابن عبد السلام على نسبته<sup>(٩)</sup> — واعتبر الوسيقى من إخوان الصفا<sup>(١٠)</sup> كلام سبق به رأي ابن مقلة وابن عبد السلام ، وقد حفظا هذه النسبة متوكلاً على رسالة الموسيقى .

<sup>١)</sup> القاشندي - صبح الأعشى ج ٣ ص ٢٤ / ٧٢

(٤) ابن خلikan — الوفيات ج ٢ ص ٣٣١ وما بعدها : « ابن مقلة » .

<sup>(٣)</sup> الفقشندي عن صاحب رسالة الموسيقى من رسائل لاخوان الصفا - صبع الأعشى ج ٣ ص ٢٤ سطر ٤ .

٧٠ - سطر ا٦ ، ٢٤ صفحه سابق المترجم

<sup>(٥)</sup> المترجم السابق ج ٣ ص ٢٤ ، ٨ سطرًا .

(٦) ابن خلكان: وفيات الأعيان، ج ٢ ص ٢٨٢ وما بعدها.

Huart : *Les Calligraphes*, pp. 80-84. (v)

(٨) الفهرست

(٩) القلقندي — صبع الأعشى ، ج ٣ ، ٢٤ .

<sup>١٠</sup>) القلقشندى = صورة الأعشى، ٢٣٢.

ج. سعیدی - ج. سعیدی - ج. سعیدی - ج. سعیدی



## الفصل الثامن

- ١ -

### في مصطلحه وصور حروفه

\* تقرير مصطلح لهذا الخط بالاعتداد على المصادر  
الكلاسيكية العربية .

\* وصف حروفه إنفراداً وتركياً — حسن تشكيله  
ورصفه .



## في مصطلح هذا الخط

ونحن نورد هنا أهم المصطلحات التي قررناها للخط الكوفي بأنواعه ، واستخدمناها في وصف هذا النوع من الخط ، وقد رتب هذه المصطلحات ترتيباً أبجدياً ، حتى يسهل الرجوع إليها لفهم ما يعرض منها في ثنايا الكتاب .

### « حرف الألف »

الأصيغ — هي الحروف القاعدة أو الطالعة ، وهي الألف واللام وما في معناها كقوائم الطاء والظاء واللام ألف .

### « حرف الباء »

البسط — هو رسم أجزاء الحروف مستقيمة لا تقويس فيها ، والخطوط المنسوبة عكس الخطوط المقوسة أو المدور ، وهذا البسط هو أهم صفات الخط الكوفي التذكاري (اليابس) ، ويعبر عن الخط البسط أحياناً باليابس ، وهو مالا انحساف ولا انحطاط فيه<sup>(١)</sup> ، وهو عكس الخط المدور أو الملين — والبسط أحياناً هو الإرسال إلى النهاية .  
البتر — هو القطع ، والمرقة<sup>(٢)</sup> المبتورة هي العراقة الناقصة التي لا يكمل تدويرها ولا يجمع طرفاها .

### « حرف الجيم »

التجليف — به الحرف بسن القلم على نحو ما يبدأ بكتابة واو الثلث ورأس فائه .

الطبع — هو إكمال تدوير العراقة والصمود بطرفها مالاً بسن القلم حتى تأخذ شكل نصف الدائرة كاملاً .

### « حرف الحاء »

الانحطاط و الانحساف يعني واحد في مصطلح هذا الخط ، وهم التزول بتقويس عن مستوى النطيط العام .

التعريف — هو أن يكون الشيء ذا (حرف) رفيع ، ويكون التعريف عادة في ذنب الألف اللينة (ألف الخطوط المستديرة) .

الانحناء — هو الانكباب ، والمعنى كالانكب سواء بسواء ، أنظر المنكب — حرف « الكاف » .

### « حرف الخاء »

الانحساف — هو الانحطاط أو التدوير أو التزول عن مستوى النطيط بتقويس أو استدارة ، ويكون عادة في الخطوط اللينة — في عراقاتها .

(١) انظر الانحساف والانحطاط فيما يلي من هذا المصنف .

(٢) انظر العراقة فيما يلي من هذا المصنف .

### « حرف الدال »

التدوير والاستدارة — ما كان كنصف دائرة أو قرب من ذلك :  
مستدير الميم والفاء والواو وما في معناه هو جزؤها المدور الذي يشبه الدائرة الكاملة .

### « حرف الراء »

الرتق — سد الفتحات ، والحاء الرقيقة : ما سد بين جبئتها وما فوق صدرها بقليل يحيط ، كما في حاء الثلث المفردة .  
الترطيب — هو شدة الاستدارة .

الترليل — الجيم المرفلة هي ما اكتمل عجزها أى آخرها ، أى ما كانت عرافتها ( كاستها ) يقدر نصف دائرة .  
الإراسال — هو إطلاق العرافة من غير تقويس .

### « حرف السين »

التسطيح ( مستوى التسطيح ) : هو المستوى الذي تعلو فوقه الحروف أو تهبط تحته ، وهو المعروف أحياناً باسم خط استواء الكتابة .

الإسثال — هو الاستلقاء أو الذهاب بحيرة القلم في غير تكافف ، ويلحق الجيم وأخواتها ، كما يلحق الميم والواو .  
الاستواء ( خط استواء الكتابة ) — هو مستوى التسطيح العام الذي تعلو بعض الحروف فوقه ، ويهبط بعضاً أسفله .  
سن القلم — هو سمك غابه بعد عام بريه ، أو مقدار غلط قطنته .

### « حرف الشين »

التشمير — هو التربيع ، والتشعيرة : النهاية الرفيعة التي تشبه الشمرة ، وتلحظ في نهاية عرافات الباء واللام  
والقاف والسين والصاد واللام والميم — وذلك في الخطوط اللينة أصلاً .

شاكلة الألف — ما قبل عقفتها أو ثنيتها من أسفل إلى وراء ، وشاكلة اللام جزؤها المدور الأخير .  
شكلة الكاف وشكلة الدال — الجزء الملوى منها .  
التشظية — أن يكون أعلى الحرف على هيئة الشظية .

## « حرف الصاد »

الصيف — هو القراءة الخاطئة بسبب عدم وجود النقط والشكل .  
صدر القلم — عرضه ، وسن القلم غاظ قعلته .

## « حرف الطاء »

الحروف الطواعي أو الحروف الطالمة :

هي الحروف القاعدة أو المتيبة ، وتعرف أحياناً بالأصابع . ، الألف واللام ، وأسنان الباء وأختها ، وأسنان السين وأختها ، وستة الياء المبدأة .

## « حرف العين »

الغريق — وهو التقويس الذي يكمل رأس الجيم وأخواتها ، ورأس الفاء وأختها ، ورأس العين وأختها ، ورأس الواو ، ورأس الياء ، ليجعل من كل منها حرف إفراد — والعرقة هي الجزء المدور من الحرف ، المابط عن مستوى التنسيع .

القد — هي تدويرات العين والنفأ والقاف والميم والوالو والهاء ، وتنثيل العين ، وتربيع الصاد والطاء ، وتدوير اللام ألف وتنثيلها .

المجم — هو إلحاق النقط بالحروف ، لتمييز الحروف المتشابهة بعضها عن بعض بقصد صحة القراءة .

القف — ويقصد به التي يلحق بنهاية الألف على شكل الزاوية القاعدة ذات العين .

التعويم — قصد به التي يلحق بالخط المستقيم على شكل تقويس مشظى ، أو مطلق .

الطف — هو التدوير في نهاية العرقة أو نهاية الألف البينة .

## « حرف الفاء »

التنسيع — تعريف رأس الحرف الطالع أو ما في معناه .

## « حرف القاف »

التقوير — هو التدوير أو التقويس ، وهو من أهم صفات الخطتين .

التفا — قفا الألف عينها ، وقفا الباء قاعها القصیر المتسبب ، وقفا الصاد نهايتها القاعدة من جهة العين .  
قعدوة العين ، قفاتها ( مؤخر رأسها ) ، وهو أول ما يحيط من رأسها في الخططتين .

القوس ( الدور ) — ما جعل باطنه من أعلى و ظهره من أسفل أو عكسه ، بحيث لا يمكن أن يرسم عليه ثالث تقوس ممت واحد .

### « حرف الكاف »

الأنكباب — هو المبوط مع التيل ، وهو في جم الثالث أول ما يحيط منها بالقلم ، وفيه عادة انكسار يسير بترطيب في وسطه ، والمنكب — ما كان أعلىه مائلًا إلى اليسار كرأس الدال .

### « حرف اللام »

التلويز — هو التدوير في رأس الصاد والطاء والفاء والعين ، والتلويز في كل من الصاد والطاء جهة اليمين ، أما في الجيم المفلحة فهو اليسار .

الاستقاء — ما كان أعلىه من ينته و انحطاطه من يسرة ، سواء أكان ابتداؤه من أعلى أو من أسفل .  
اللين — الخط اللين هو الخط الذي فيه تدوير ، وهو عكس الخط اليابس .

### حرف الميم

الاستمداد — هو الإطالة والتطيير ، وهو أصل عظيم من أصول الكتابة المستديرة ، يقول فيه المقر الملاعنى ابن فضل الله « من لم يحسن الاستمداد وبرى القلم ، فليس من الكتابة في شيء » .

### « حرف الواو »

التوسيع — ويقصد به زيادة الانفراج في الزوايا ، وزيادة الاتساع في التقويس .

### في صور معروفة

الألف شكل مركب من خط مستصب ( قائم ) يجب أن يكون عموديا غير مائل إلى استقاء ولا انكباب ، يقول عز الدين بن عبد السلام : هي قاعدة الحروف المفردة وبقية الحروف متفرعة عنها ومنسوبة إليها .

ويقول صاحب رسائل إخوان الصفا في رسالة الموسيقى عند ذكر حروف المعجم : أن مساحة الألف في الطول تكون مُعَان نقط من نقطة القلم الذي تكتب به ، ليكون المرض  $\frac{1}{6}$  الطول ، وقدرها غيره بست نقاط ، وقدرها الشيخ زين الدين شعبان الآثارى في ألفيته بسبع نقاط ، وهي على نوعين :

(أ) المفردة ، ويدرك القلقشندي أنواعها المختلفة في الخط المستدير ، وهي الألف في ابتداء الكلمات .

(ب) المركبة التي توصل بما قبلها .

يقال هامة الألف أي رأسها ، وذنب الألف أي طرفها الأسفل ، وقد يكون الذنب في الخطوط المستديرة موصولا بغمه .

كما في الخط الريحياني ، أو مطلقاً كما في الطومار والرفاع ؛ وذنب الألف في الخط الكوفى مطلق ليس فيه تشمير أو تغريف ، وبلاعهه تسمى أو عقف من جهة يناء اليد ، بصدر القلم في الكوفى التذكاري ، أما في كوف المصاحف فبلعهه القف بتشير إلى يناء أو إلى يسرا ، وفي خط التعرير بلعهه عقف مطلق أو عقف بتعويس ليس فيه تشمير ، وقد تكون الألف ممالة من أعلاها إلى الخلف في البردى — فلا توازى غيرها من القواسم ؛ ويقال أيضاً فنا الألف بمعنى ظهرها ، وشاكلاة الألف أي ما قبل انعطافها من أسفل .

### الباء وأخواتها — على ضربين :

- (١) المفردة ، ويدرك القلقشندي أنواعها<sup>(١)</sup> وتتركب من قائم تصير منتصب وانبساط فوق مستوى التسطيح ، وهي في الكوفى موقفة (أي متوردة) وقد تبسط ولكنها لا تنتهى بتشمير ، وإنما يكون انتهاءها كابتداءها بصدر القلم .
- (ب) المركبة ، وهي إما مبتدأة أو متوسطة أو متطرفة ، وقد تعلو المتوسطة قليلاً إذا توسيطت شبئين لها كالنون وبالاء المركبتين ، كما في كمة « النبيين » .

ولباء المتطرفة حالتان ، مبتدأة في أول الكلمة ، أو مختتمة ، وتكون موقفة كالمفردة أو مبسطة مثلها ، يقال فبا الباء وذنب الباء ، وليس للباء الكوفية تشمير بالمعنى المفهوم في الخطوط المستديرية .

### الجيم وأخواتها — وهي على شكلين :

- (١) مفردة ، وتكون صورتها في الخطوط التذكارية من خط منكب من اليسار إلى اليمين يقطع مستوى التسطيح بزاوية حادة ، وقد يتجاوزه زولاً ، وهو في الكوفى بأنواعه يكتب بصدر القلم ، ويختص الكوفى التذكاري بعرقة هي بين الإرسال والإسبال<sup>(٢)</sup> ، أما كوف المصاحف فيه من العراقة المرسل الرابع الشكل وما يشبه الباء الراجعة بعرض القلم .
- (ب) مركبة ، وهي إما مبتدأة أو مركبة متوسطة أو مركبة مختتمة .

### الدال وأختها — وهي في الكوفى ( الكوفى التذكاري وكوف المصاحف ) إما :

- (١) مفردة على شكل مثلث كما في الخط المستدير ، لا يجمع<sup>(٣)</sup> طرقها ، ولا تهبط عن مستوى التسطيح ، وقد تكون على شكل الكاف المبسطة<sup>(٤)</sup> ، وفي أعلاها شظية إلى يناء اليد على زاوية أو قائم تصير بعرض القلم .
- (ب) مركبة مختتمة على شكل الكاف المبسطة أيضاً ، أو على شكل المثلث في (خطوط البردى) بشيء من الترتيب في قاعدتها ، يقاد طرقها بجمع .

(١) القلقشندي — صبح الأعشى ج ٣ س ٦١/٦٢ وهي المجموعة والموقفة والمبسطة .

(٢) يصف القلقشندي أنواع الجيم كما يأتي : مرسلة مبللة ومحتمة ورفقاء وملوزة .

(٣) جمع طرف الدال يكون بتقسيمه إلى أعلى وتحشطيته .

## الرأي وأختها — على ضربين :

(١) مفردة<sup>(١)</sup> .

(ب) ومركبة (مختمة) .

والأولى في الخط الكوفي التذكاري على خلاف معظم حروفه «مقورة» ، وقد تكون مبسوطة بتقويس في نهايتها<sup>(٢)</sup> ، وهي في كوفى الصاحف على شكل يشه الدال المادية مع تعريض ملحوظ في خطها المنصع ، وفي خطوط البردي مقورة وبمبسطة<sup>(٣)</sup> ، ويزيد تقويرها اطراداً مع صغر حجمها<sup>(٤)</sup> ، وتقرب حينئذ من الدال كما نعرفها في خط النسخ ، أما المركبة في الكوفي التذكاري مقورة وبمبسطة كذلك<sup>(٥)</sup> ، وفي كوفى الصاحف على شكل مفردتها (كالكاف المبسطة) ، وفي خطوط التحرير المخففة تقوير ، وتكون قريبة من المبسطة ، نازلة عن مستوى التسطيح أو متعدنة تقويرها أو انبساطها عليه<sup>(٦)</sup> .

## السين وأختها :

وهي مفردة ومركبة (متوسطة أو متطرفة «مختمة») ، وأستانها في الكوفي التذكاري قوائم قصيرة ترسم بعرض القلم ، متساوية الطول أو منحدرة ، ثالثهما أقصرها<sup>(٧)</sup> ، وقاعها خط أفقى على مستوى التسطيح ، وهي في الصاحف بنفس الرسم إلا أن أستانها قد تكون كأسنان المشار مثلثة الشكل<sup>(٨)</sup> ، أما في خطوط التحرير فيكون بين أستانها تقوير تناسب مع القاعدة العامة لخطوط التحرير المخففة ، وقد تندم السنة الثالثة في السين المفردة .

وعراقة السين المفردة هي على وجه التقرير كعراقة النون بسطاً وتقويراً .

## الماد وأختها :

وهي مفردة ، ومركبة متسطدة أو متطرفة .

وهي في الخطوط التذكارية إما أن تكون ملوزة بمبسطة القاعدة أو بمبسطة القاعدة والتفا ، أو مستطيلاً ملقي بطولة على مستوى التسطيح ، أو مستطيلاً مال ضلعاه القصيران نحو قته فدا (كالمين) ، أو مثلاً قاسماً الزاوية ضله

(١) وهي في الخطوط المستديرة التي يصفها صاحب صبح الأعشى ذات ثلاثة أشكال ، مجموعة ، وبمبسطة مقورة .

(٢) انظر «شاهد رقم ١١٧ / ٣١٥٠ — المتحف الإسلامي بالقاهرة» .

(٣) انظر «جروهان P.E.R. & P.E.R.F. » .

(٤) انظر «جرونها P.E.R. & P.E.R.F. » .

(٥) الشاهد المذكور ١١٧ / ٣١٥٠ — المتحف الإسلامي بالقاهرة .

(٦) انظر جروهان P.E.R.F. .

(٧) «الشاهد ٨٨٥١ بال المتحف الإسلامي بالقاهرة في كلتي سنتين وستة .

(٨) وقد تكون السنة الوسطى دون غيرها منشارية .

الطا، وأختها:

العلم (١) إما :

مفردات

٣ — أو مركبة ، والمركبة مبتدأة أو متوسطة أو مختتمة .

وهي في السكوف التذكاري تشبه الصاد في كثير من أحوالها ، وأغلب ما تكون مستقيمة القفا ، قاعها مستقيم ، أو هـ متقوس ، وقد يعلل عليها حتى ليكاد يبلغ ما فوق ثقافتها ؛ وهي في خط المصاحف كالمصاد قاعها منتصب داعماً ، أما في خطوط التعمير فيبدأ بها على صورة الألف المطلقة ، فإذا وفيت بها رجعت طالعاً من تلقاء ذنب الألف حتى تقارب موضع شاكلتها ، ثم ترجع إلى يمينك وترسم صورة اللوزة متنهياً إلى ذنب الألف ، وقد تكون أبسط إيقاداً من ذلك ، كأن يبدأ بها على صورة الألف ، فإذا فرغت من ذلك فاستأنف السير بذنب الألف إلى يمنة اليد ، ثم اصعد بتدوير لترميم قفا الطاء ، ثم رد القلم إلى يسراً في هبوط ، متنهياً إلى شاكلة الألف – وتلك هي طريقة المبتدئين وغير المحبيين .

العن وأختها — وهي :

١ - مفردة .

٢ - مركبة ، والمركبة مبتدأة ومتوسطة ومحتملة ، والمفردة في الكوف التذكاري تكون مفتحة القمة أو مغلظتها ذات عراقة مرسلة أو مسللة أو مربعة - إذا دعت إلى ذلك ضرورة صناعية<sup>(٢)</sup> ، وتكون العراقة أحياناً رجماً تحت مستوى التسطيح يشبه رجع الياء الراجعة ، وهي في المصاحف تشبه العين المعروفة لنا ، وتكون من هامة وعراقة عاديين ، وغالباً ما تكون رأس العين في كوف المصاحف ناقصة التدوير ، كما تكون العراقة رجماً يشبه رجع الياء ، وهي في البردي تكون من هامة ناقصة التدوير وعراقة ثقاء .

أما الدين المركبة المبتدأة فهي في السكوف التذكاري مستديرة الرأس تقريباً، بينما هي في كوف المصاحف ناقصة التدوير كاف العين المفردة سواء بسواء، وفي خطوط البردي يقل تدوير رأس العين؛ والدين المركبة المتوسطة تكون مفتوحة القمة ومقلبتها، وتكون على مستوى التسطيح نفسه، كما قد تعلو فوق قائم قصير مستقر على خط التسطيح، وهي في المصاحف مفتوحة القمة، وتبعد في خط «الشق» مطموسة البياض<sup>(٣)</sup>، وفي خطوط التعرير مقلبة القمة على هيئة مثلثة، ومفتوحتها أحشاناً.

(١) يقسمها القلقشندى إلى موقوفة ومرسلة، وهو تقسيم لا يعنينا كثيراً.

(٤) غالب ما تكون هذه العين في نهاية السطر حينها لا يتسم المكان لقويس العرقة .

(٣) رعا رجم ذلك إلى تقطيع خط المشرق عَطِيْطاً ينقض معه علو المروف.

أما العين المركبة الختيمة فهي في الكوفى التذكاري مفتحة الرأس أو مغلقتها ذات عرافة مسبلة ، وهي في المصاحف مفتحة الرأس ، بتاء العرافة أو مرسلتها ، وهي في البردى مقلقة الرأس على هيئة المثلث ، بتاء العرافة .

#### الفاء :

١ — مفردة .

٢ — مركبة مبتدأة ومتوسطة ومترفة .

فالفردة في الخطوط التذكارية ذات رأس مدور وفقاً مستقيم في طرفه المعلى شظبية حديدة الطرف ، وعرافتها مبسطة موقوفة ، وهي كذلك في خط المصاحف مع تدوير في قاعدة الرأس ، وهي في خطوط التحرير مدورة الرأس ذات عرافة مستديرة موقوفة ( بتاء ) حتى لتشبه الواو في كثير .

والمركبة المبتدأة في الخطوط التذكارية تشبه رأس أختها المفردة ، وهي في خط المصاحف شبيهة برأس زميلتها المفردة كذلك — والمركبة المتوسطة في الخط التذكاري تدور مرتكز على خط التسطيح أو على فوق قائم تصير ، وهي في خطوط المصاحف تدور مرتكزة على خط التسطيح ، وتتقد في خطوط التحرير على مستوى التسطيح على هيئة قريبة من الدائرة ؛ أما الفاء المركبة فهي في الخط التذكاري دوران على مستوى التسطيح وعرافة مبسطة موقوفة ، وهي في خط المصاحف قريبة من ذلك ، وفي البردى معقودة على خط التسطيح في شبه دائرة ، وعرافتها لا تكاد تفارق خط التسطيح هوطاً إلا في قليل — وهي عرافة بتاء على كل حال .

#### الكاف :

١ — المفردة ، وحكم رأسها حكم رأس الفاء في أنواع الخطوط الثلاثة المتقدمة ، أما « عرافتها » فختلف اختلافاً يميزها عن الفاء تعيزاً تماماً ، فهي في الخطوط التذكارية تقويس إلى أسفل يشبه تدور الواو ، وفي المصاحف هي أشبه ما تكون بالياء بتاء ، وهي في خطوط التحرير قريبة من ذلك مع ميل إلى التوسيع فيها .

٢ — المركبة ، وهي مبتدأة متوسطة وخاتمة ، وحكم الأوليين حكم الفاء ، أما الخاتمة فحكم رأسها حكم الفاء وحكم عرافتها حكم عرافة القاف المفردة .

#### الكاف :

وهي مفردة ومركبة :

١ — أما المفردة في الخطوط التذكارية وخطوط المصاحف فهي أشبه شيء بالدال مع بسطة في الطول ، وهي مشكولة من أعلى ، وتكون شكلتها في الخطوط التذكارية على هيئة تقويس منكب فوق الحرف ، أو شظبية تتكسر إلى يسراً لتكون زاوية منفرجة أو قائمة ، وهي في خطوط التحرير مثل ذلك مع شيء من التوسيع .

٤ - والمركبة المتوسطة والختمة كسابقهما عاماً .

اللام :

١ - المفردة ، وتعبرى في رسماها على نظام الألف المطلقة ، لأنها صاحبان ، يضاف إليها في الخط التذكاري خط قصیر بسيط من لدن ذنبها بحيث يحصر القائم والتبسيط بينما زاوية قائمة ؛ وفي خطوط المصاحف تكون اللام المفردة على هيئة لام الخطوط التذكارية مع شيء من الدين يلحق مكان اتصال قائمها ببساطها ، وهى في خطوط التحرير ذات تدوير ظاهر عند شاكلتها ، وعراقتها مبتورة .

٢ - المركبة المبدأة والوسطة والختمة ، وتكون المبدأة على مثال المفردة في كل أنواع الخطوط السالفة ، وتكون للتوصية في الخطوط التذكارية قائمة يشبهه الألف ، وهى في المصاحف كذلك ، وهى في البردي صعود بسن القلم وهبوط به فوق ذلك الصعود حتى يحدث من ذلك أحياناً ازدواج غير مقصود ، والذين ظاهرون في إنفاذها من لدن شاكلتها صعوداً وهبوطاً ، أما اللام الختمة فهي في الكوف التذكاري تهبط عن مستوى التسطيح ، ومن ثم يرسم ابسطاتها ؛ وفي المصاحف تكون على النحو السابق مع تدوير قليل في موضع اتصال القيام بالابساط وقد يقصر قائمها فينعدم حينذاك التاسب الهندسى بين جزيئها ؛ وفي خطوط التحرير تهبط عن مستوى التسطيح وتستدير من لدن شاكلتها ، وتكون عراقتها بتراة .

اليم :

١ - المفردة ، وهى في الكوف التذكاري مكونة من رأس مستدير واستقامة يسيرة على مستوى التسطيح ، وهى في خطوط المصاحف كذلك ، وفي البردي تدور من يسرة إلى يمنة ثم تعرّق في إبسال أو ابساط<sup>(١)</sup> .

٢ - المركبة المبدأة والوسطة والختمة .

وهي في الابتداء ، في الكوف بأ نوعه ، تدوير يكون تماماً في الكوف التذكاري وكوف المصاحف ، وقد ترسم فيها نصف دائرة على مستوى التسطيح ويكون تدويرها ناقصاً في البردي ، وهى في حالة الوسط تكون كما في الابتداء ، وفي الاختام تكون كالم المفردة في جميع حالاتها .

النون :

١ - المفردة ، وتكون في الكوف التذكاري أشبه بالراء مع زيادة في التقوير ، وتنزل دائماً عن مستوى التسطيح ، وتكون في المصاحف من تقويس مسبل من يسار الكاتب إلى يمينه ، ثم نزول باستقامة عن خط التسطيح ، ثم بسط قصیر إلى اليسار ، وهى في البردي مقورة ، ومبسوطة مبتورة في معظم حالاتها ، كلاراء .

٢ - المركبة المبدأة والوسطة والختمة .

(١) الانبساط هنا مستعار من وصف الفاقشندى لليم المبسوطة « صبح الأعشى » الجزء الثالث من ٨٦ ، وهو في الحقيقة استفقاء أو ميل .

والمركبة في الخطوط التذكارية تشبه الباء ، والوسطة كذلك ، والختمة تشبه النون المفردة ، والمركبة المبتدأة والمتوسطة في الصحف تشبه الباء فيها ، أما الختمة فتشبه نون الصحف المفردة ، وفي البردي تكون النون المبتدأة والنون المتوسطة كالياء ، وتكون الختمة على هيئة نون البردي المفردة برغم اتصالها بما قبلها .

#### الباء :

١ - المفردة ، وهي في الخطوط التذكارية إما (معرة) تكون من خط مائل كرأس الجيم السكوفية وخط مستقيم أقصر طولاً على مستوى التسطيح ، وتفويس ينتهي إلى وسط الخط الأول — وهي قريبة من ذلك في خطوط الصحف وخطوط البردي ، مع ترتيب هو من خصائص هذين الخطتين .

٢ - المركبة مبتدأة ومتوسطة ، والمبتدأة دائرة يشقها خط مستقيم على مستوى التسطيح أو شبه مثلث قاعدته على خط الاستواء يسد فراغه قوسان من مركز واحد .

والوسطة التذكارية لا تختلف عن هاتين ، أما المبتدأة في الصحف فت تكون من قائم ومنبسط وقوس لا يبلغ قمة القائم ، وتشق بسن القلم ، وقد تكون كباء البردي مستديرة الجزئين مشقوقة ليس فيها قيام ولا انبساط ، أما المتوسطة في البردي فهي إما مشقوقة متعادلة الطرفين العلوي والسفلي أو ملوزة الطرف العلوي ، أو مدغمة .

#### الواو :

١ - المفردة ، وت تكون في الخطوط التذكارية من رأس مستدير يابس القفا ، ومن عراقة كعراقة الراء تهبط عن مستوى التسطيح ، آخرها معطوف قليلاً ، وت تكون في خط الصحف من رأس مستديرة وعراقة مسبلة براء .

٢ - المركبة ، وهي في الخطوط التذكارية كالبا أو المبتدأة ، وفي خطوط الصحف كذلك ، وفي البردي لا تختلف عنها في حالة الأفراد في شيء ، سوى اتصالها من رببتها بما يكون قبلها من المزدوج .

#### اللام ألف :

وهي في جميع أنواع الخطوط السكوفية أقرب إلى اللام ألف في خط النسخ .

وهي في الخطوط التذكارية ذات أشكال كثيرة ، قاعدتها الأساسية مثلت صغير متساوي الساقين مرتكز على خط التسطيح ، يتند ضلاعاه التساويان إلى أعلى ، ثم يصعد بهما في استقامة حرق يليغا ميل الأصابع طولاً ، ويكونان مستقيمين ، أو قوسين متقابلين .

وهي في الصحف أشبه بال نوع الثاني — يتبع ما بينهما أو يحيق .

#### الياء :

١ - المفردة ، وهي في السكوف التذكاري إما ممدودة تكون من خط منكب وخط مقوس ، عراقتها تشبه عراقة القاف أو الراء أو النون ، أو راجمة ، ويتحقق البسط عراقتها في معظم الحالات — وهي في كوف الصحف على شكفين وتكون

الأولى من ثلاثة خطوط: مستلق بتشمير ، ومنكب ، ومقوس ، ونهاية عراقتها مستقيمة – أما الثانية فراجمة ، ويكون رجمها بصدر القلم في أول الرجع ثم يدار القلم بتدريج حتى يخلص الرجع رفياً بين القلم دون عرضه ، وفي البردي تكون الياء للفردة شبيهة بالياء في الخطوط التذكارية مع شيء من التوسيع .

٢ — المركبة ، وهي المبتداة والمتوسطة والمحتملة ، وحكم المبتداة والمتوسطة في كل أنواع الخطوط حكم الياء ، أما المحتملة فهي كالمفردة تدوريراً ورجماً .

### في حسن تشكيله ورصده :

ولكي يكون هذا الخط كبقية أنواع الخطوط العربية جيداً ينبغي فيه :

١ — أن يوفّي كل حرف من حروفه حقه مما يجب أن يتكون منه من الخطوط .

٢ — أن يعطى كل حرف حقه من الأقدار التي يجب أن يكون عليها ، من طول وقصر أو دقة وغاظ .

٣ — أن يكمل كل حرف ، بأن يتوئي حظه من الهيئة التي ينبغي أن يكون عليها ، من قيام أو انسطاح أو انكباب أو استلقاء أو تقويس .

٤ — أن يشبع كل حرف ، فلا يكون بعض أجزائه أدق من بعض (١) .

٥ — أن يكون مطرداً ، بمعنى أن يضاف كلاته كلة إلى كلة حتى تصير سطراً منظماً الوضع كالسطرة (٢) .

٦ — ألا يعد إلا لاتمام السطر إذا فضل منه ما لا يتسع لحرف آخر ، وموضع المد عادة أواخر السطور (٣) .

\* \* \*

(١) انظر بحوثي البردي: P.E.R. و P.E.R.F. .

(٢) القلقندي — صبح الأعشى ، ج ٣ ص ١٢٩ « سطور ١٤٠ — ١٤١ » .

(٣) المرجع السابق ص ١٤٠ .

(٤) المرجع السابق ص ١٤١ .



## النسبة الفاصلة فيه

يقول القلقشندي : « الأفضل أن يبني الخط على أصل يكون أساساً له ، فإذا فصلت أحواله انكشف فساد كثير من حروفه ». .

\* إخوان الصنایع كلامون في تناسب لحروف ومقاديرها في كل قلم ويقولون « ينبغي لن يرغب أن يكون خطه جيداً وما يكتبه صحيح التناسب ، أن يجعل لذلك أصلاً يبني عليه حروفه ، ليكون ذلك قانوناً له ، يرجع إليه في حروفه لا يتجاوزه ، ولا يقصر دونه ». .

\* نسبة الحروف كلها إلى الألف — النسبة الفاصلة في الخطوط اللينة — الخط الكوف لا يجري على النسبة الفاصلة للخطوط اللينة — دراسات في النسبة الفاصلة للخط الكوف . .



١ - يقول صاحب رسائل أخوان الصفا في رسالة الموسيقى في شأن تناسب الحروف ومقاديرها في كل قلم.  
 «ينبغي لمن يرغب أن يكون خطه جيداً وما يكتبه صحيح التناسب ، أن يجعل لذلك أصلاً ينفي عليه حروفه ، ليكون  
 ذلك قانوناً ، له رجم إليه حروفه لا يتجاوزه ولا يقصره دونه»<sup>(١)</sup>.

يقول — ومثال ذلك في الخط العربي أن تحيط ألفاً بأى قلم ثنت ، وتحمل غلظة الذى هو عرضه مناسباً لطوله ، وهو لىكون الطول مثل للعرض مئان مرات ، ثم تحمل البركار على وسط الألف ، وتثير دائرة تحيط بالألف لا يخرج دورها (دورانها) عن طرفها<sup>(٢)</sup> ، فان هذا الطريق والسلوك يوصلان إلى معرفة مقادير الحروف على النسبة ، ولا تحتاج في مقاييس ما تقصده إلى شيء يخرج عن الألف وعن الدائرة التي تحيط بها .

فلياء وأخواتها — كل واحدة منها يجب أن يكون قاعها ومبسطها مساوين معاً لطول الألف ، فإن زاد سبع ، وإن تصر قبح ، ومقدار ارتفاع سنها وجميع الأسنان التي في السين والشين ونحوها لا يتجاوز مقدار ثمن الألف . والheim وأخواتها — مقدار مدتها في الابتداء لا يقصر عن نصف طول الألف ، وكذلك يجري الأمر في العين والفين والسين والشين والصاد والضاد والراء والزاي ، كل واحدة منها مثل ربع محيط الدائرة .

والدال والدال — كل واحدة منها يجب يكون مقدارها ، إذا أزيل الانثناء الذى فيها وأعيدت إلى التبسطيع ، لا يتجاوز طول الألف ولا يقصر دونه .

**والسين والشين** — كل واحدة منها يجب أن تكون أستانها إلى فوق كل منها مثل مقدار **عن الألف** ، وجلتها في العرض يعادل نصفها — وتمريقها إلى أسفل مثل نصف الدائرة المحيطة **بالألف** .

والصاد والضاد — مقدار عرض كل منها في مداها مثل مقدار نصف الألف — وفتحة الباء فيها مقدار عن  
الألف أو سدسها ، وتعرّيقها إلى أسفل مثل نصف الدائرة المحيطة بالألف .

والطاء والظاء - كل واحدة منها يجب أن تكون جملة أجزائها مثل مقدار طول الألف ، وعرضها مثل نصف الألف .

والعين والعين — كل واحدة منها مقدار تقويس رأسها في العرض مثل نصف الألف ، وعراقتها مثل نصف محيط الدائرة التي قطرها الألف .

والفاء — يجب أن يكون تدويرها ونبسطها مماً مثل طول الألف ، وعرض حايتها وحلقة الواو والميم مثل سدس الألف .

(١) الفلكشندى — صبح الأعشى ، المجلد الثالث ص ٤١ و ٤٢ و ٤٣ .

(٢) يعامل القاتل بـ«اللطف» معاملة المذكرة ، فيقول «وندبر دائرة تحبط بالألاف لا يخرج دورها (دورانها) عن طرفيه وفضل أن نعاملها معاملة المؤمن فنقول عن طرفها — وعلى هذا حربنا .

والكاف — تقويسها من فوق ينبغي أن يكون مثل سدس طول الألف ، وتمريضها مثل نصف الدائرة<sup>(١)</sup> .

والكاف — ينبغي أن يكون الجزء الأعلى منها طول الألف وفتحة البياض داخله مثل سدس طول الألف ، وتسبيحها من أسفل مثل أعلاها ، وكسرتها إلى فوق مثل نصف طول الألف .

واللام — يجب أن يكون مقدار طول قائمها مثل الألف ومدتها إلى قدام مثل مقدار نصف الألف .

والنون — يجب أن يكون مقدارها مثل نصف عيطة الدائرة .

والباء ينبغي أن يكون مبدؤها دالاً مقلوبة لا تتجاوز مقدار طول الألف ، وتمريضها إلى أسفل مثل نصف عيطة الدائرة<sup>(٢)</sup> .

ثم يقول « وهذه المقادير وكية نسبة بعضها إلى بعض هو ما توجيه قوانين الهندسة والسبة الفاضلة ، إلا أن ما يتعارف الناس ويستعمله الكتاب على غير ذلك » .

ويحمل بعضهم عرض الألف سبع طولها ، ويترتب على ذلك اختلاف المقادير المقدرة بالنسبة للألف في بقية الحروف<sup>(٣)</sup> .

وضبط الحروف بهذه المقادير ، على هذا النحو الذي يقرره صاحب رسالة الموسيقى من أخوان الصفا ، يرجع في القالب إلى ما سبق أن قررته في شأنها « الوزير ابن مقلة » على رأس الثالثة ، ثم « ابن عبد السلام » من بعده<sup>(٤)</sup> ، فقد نسب ابن مقلة جميع الحروف إلى الألف من خطها ، واستخرج قانونه المعروف .

\* \* \*

على أن المقصود بهذه النسب والمقادير هو الخط الابن الذي يزعمون أن ابن مقلة اخترعه في العراق على رأس الثالثة: (الخط الجليل<sup>(٥)</sup> ، وخط الطومار<sup>(٦)</sup> ) وخط الثالث وخط الثنين وخط النصف ، والمسلسل<sup>(٧)</sup> والنبار<sup>(٨)</sup> وغيرها من الخطوط التي حققها المصريون بدورهم في القرن السادس والسابع الهجريين ) .

(١) وذلك هي صفتها في الخط الابن في عصر القافشندى .

(٢) وذلك صفتها في الخط الابن في العصر نفسه .

(٣) القافشندى — صبح الأعشى ، ج ٢ ص ٤٣ .

(٤) راجم الفصل المسئى « أدب هذا الخط » .

(٥) وهو الخط الذي يكتب به على جدران المساجد والمدارس والأربطة ونحوها .

(٦) وكانت تكتب به أسماء السلاطين وعلمائهم على النشورات والمبود ونحو ذلك .

(٧) وهو خط مشتق الخط المزبور كانت تكتب به الرسائل المطولة والعقود وكتب الوقف .

(٨) وهو قلم دقيق كان يكتب به في القطع الصغير من ورق الطير « بطائق الحمام » وغيرها .

نظرنا في هذه المعايير لرى مقدار انطباقها على الخط اليابس فالبيناها لا تكاد تطبق إلا على عدد قليل من الحروف،  
ونحن تبّت هنا ما وصلنا إليه في حواولاتنا :

فقد وجدنا أن الألف اليابسة متراوحة في العرض بين  $\frac{1}{11}$  و  $\frac{1}{25}$  من طول الألف .

أما الباء — فقد وجدت في كثير من الخطوط اليابسة (إذا أعيدت إلى التسطيح) قدر طول الألف تقريرياً<sup>(١)</sup> .  
ووجدت الباء المبدأ والمتوسطة وأخواتها مختلفة لهذه القاعدة ، حيث يبلغ طولها في هذا النوع من الخط ما يقرب من  
نصف طول الألف<sup>(٢)</sup> ، وقد وجدت في بعض الكتابات بقدر طول الألف<sup>(٣)</sup> .

أما الجيم — فقد خالفت المبدأ والمتوسطة على السواء القاعدة المرسومة ، فهى في الخط اليابس تبلغ ثلث طول  
الألف تقريرياً ، بينما هي في التقدير المرسوم لها في الخط اللين نصف طولها<sup>(٤)</sup> .

أما الدال الثالثة — فقد وجدنا مجموع الضلعين إذا أعيدا إلى التسطيح بقدر طول الألف<sup>(٥)</sup> ، أما الدال الشكولة  
(التي تشبه الكاف) فقد وجدنا أن عرضها نصف طول الألف<sup>(٦)</sup> .

أما اليين وأختها — فقد وجدنا أن أطول أسنانها ، إذا كانت متعددة الأسنان يبلغ نصف طول الألف تقريرياً ،  
على حين أنها في التقدير عن طولها فقط — أما عرضها فهو جار على التقدير (نصف طول الألف) .

أما الصاد وأختها — فقد وجدنا أن عرضها أكثر من نصف طول الألف بقليل — أما فتحة اليابس فيها فليست  
بقدر عن الألف ، كما هو مقدر لها ، بل تبلغ مقدار خمس الألف<sup>(٧)</sup> ، ومقدار رباعها<sup>(٨)</sup> ومقدار ثلثها<sup>(٩)</sup> ومقدار  
الطول زائد عن الثلث ومقصر دون النصف<sup>(١٠)</sup> .

أما العين فقد وجد أن مقدار تقويس رأسها إذا أزيل ثلثه مساوياً لطول الألف تقريرياً<sup>(١١)</sup> على ما هو مقدر

(١) وذلك كما في النقش ١٥٠٦/١٠ في سجلات المتحف الإسلامي المؤرخ ٣٣١ .

(٢) راجم النقش المرقم ١٢٣٤ في سجلات دار الآثار العربية «المتحف الإسلامي حالياً» المؤرخ ٣٥٥ .  
والنقش المرقم ١٢٣٢ في سجلات المتحف الإسلامي ، المؤرخ ٣٤١ .

(٣) راجم النقش المرقم ١٢٣٤ في سجلات المتحف الإسلامي ، المؤرخ ٣٥٥ «السطر الأول» .

(٤) راجم النقش المرقم ١٢٢٨ في سجلات المتحف الإسلامي المؤرخ ٣٢٠ .  
والنقش المرقم ١٨٩/١٨٩ .

(٥) راجم النقش المرقم ١٢٣٢ .

(٦) راجم النقش المرقم ١٢٣٤ .

(٧) راجم النقش المرقم ١٢٢٨ .

(٨) راجم النقش المرقم ١٢٣٢ .

(٩) راجم النقش المرقم ١٢٣٤ .

(١٠) راجم النقش المرقم ١٨٩/٢٧٢١ .

(١١) في النقشين ١٢٣٤ و ١٢٣٢ .

طريق النسبة الفاصلة في الخط اللين.

أما الفاء — فتبليغ حلقتها (تدويرها) وحلقة الواو مثل طول الألف ، لاسدتها<sup>(١)</sup>.

أما اللام — فقد وجدت بطول الألف سواه سواه .

أما الميم — فقد وجدت حلقتها (تدويرها) بقدر ربع طول الألف تقربياً<sup>(٢)</sup>.

أما تعرق القاف والنون فلا يudo ربع دائرة<sup>(٣)</sup> نصف قطرها نصف طول الألف ، بينما هي في القاعدة المرسومة نصف دائرة قطرها بطول الألف .

أما الكاف في كمال تقربياً ، سوى أن خطتها من فوق ، إذا حذفنا ثنيتها (شكلتها) ، قد تبلغ نصف طول الألف<sup>(٤)</sup> .

وأما الياء اليابسة فتخالف المرتبة في الرسم ، لذلك ينعدم الشبه بينهما ، إلا أن المفرقة منها لا تتجاوز عراتها ربع الدائرة المرسومة حول الألف في حالة انسباطها<sup>(٥)</sup> أو رجمها<sup>(٦)</sup> ، على غير ما هو مقدر لها في قواعد الخط اللين .

### — ٣ —

وهكذا لا تجربى حروف الخط اليابس على قواعد النسبة الفاصلة الى قدرها ابن مقلة وابن عبد السلام وأقرها عليها مشاهير المكتبين — فلقد قسناها بمعايير النسبة الفاصلة فوجدناها في كثير من الأحوال نامية عنها ، وعلى الرغم من هذا جاء كثير من الكتابات اليابسة غاية في الباهة والرونق مع بساطته وخلوه من الزخرف بحيث لا يسع الناظر إليها إلا الاعتراف بما لها من حال خاص .

ولقد استوى هذا الخط اليابس مع الزمن على قدمين ، واتضحت له حياة فنية خاصة به نافس فيها الخط اللين مستقلاً عنه وعرفت له مزاياه الخاصة منذ أصبح الخط المفضل على الآثار ومنتجات الفنون ، وكان ذلك على طول القرنين الأول والثانى المجريين .

\* \* \*

(١) كاف النقش ١٢٣٢ \*

(٢) كاف النقش السابق .

(٣) النقش الرقم ١٢٢٨ سالف الذكر .

(٤) النقش الرقم ١٢٣٤ سالف الذكر .

(٥) كاف النقش الرقم ١٨٩/٢٧٢١ : سطر ٤ في كلتي «على» و«السكنى» .

(٦) وفي النقش الرقم ١٢٣٤ : السطر الأخير في كلة « وعلى » .

ومنذ تحرر هذا الخط من قيود النسبة التي تضبط حروف الخط اللين ، أطلق كتاباته لأنفسهم العنوان في شأنه ، كل بما يراه معتقداً للشأن الأعلى فيه ، فأنجعوا منه أمثلة تتشابه في مجلها وتنقاوت في تفصيلها ، ولم تخفي كتاباتهم جاربية على قاعدة رياضية ثابتة ، وصعب لهذا أن يستخلص الإنسان قانوناً ثابتاً يضبط حروف الخط اليابس .

ومهما يكن من الأمر ، فقد سارت هذه الكتابات على شئ من القاعدة ، ولكنها ليست بالقاعدة الثابتة التي يمكن إليها ، وقد وجد بطريق القياس الدقيق أن عرض الألف يتفاوت بالنسبة إلى طولها بين ١٠٣ : ١ ، ٥ : ١ ، ٤ : ١ ، ٦ : ١ ، ٧ : ١ ، ٨ : ١ ، ٩ : ١ ، ١٠ : ١ ، ١١ : ١ — ولوحظ أن عرض الألف بالنسبة إلى طولها يزيد في الكتابات للمرضة البارزة ، ويقل في الكتابات المرفعة الفارة ، وأن أقرب الكتابات إلى الاعتدال والرشاقة ما توسيط فيها نسبة عرض الألف إلى طولها ، أي ما كانت نسبة عرض الألف فيها إلى الطول بعدهار ١ : ٧ .

ويستطيع النونق الفنى نسبة كهذه لسيدين :

الأول — لأنها النسبة المتوسطة .

الثانى — لأنها أقرب نسبة إلى النسبة الفاضلة المقررة للخط اللين (١ : ٨) .

بل إن بعض حذاق الكتابة يذهبون إلى جمل النسبة الفاضلة ١ : ٧ بدلاً من ١ : ٨ ، وقد قسما كتابتين يابستين وحاولا نسبه حروفهما المختلفة إلى ألفاتهما :

\* الأولى : كتابة غائرة الحفر مرفرمة بعض الشيء ، نسبة عرض ألفها إلى طولها ١ : ٧<sup>(١)</sup> — فوجدنا :

١ — أن الباء إذا أعيدت إلى التسطيح ل كانت قدر طول الألف .

٢ — أن سنة الباء المتوسطة وما في معناها تبلغ  $\frac{1}{3}$  طول الألف .

٣ — أن الجيم البدأة والمتوسطة ، من لدن جبهتها حتى التصاقها بخط التسطيح ، قدر ثلثي طول الألف .

٤ — أن الدال الثالثة ، إذا أعيدت إلى التسطيح ، كانت قدر طول الألف .

٥ — أن مقدار تعريف الراء وأختها قدر  $\frac{2}{3}$  طول الألف تقرباً .

٦ — أن عرض السين وأختها بقدر  $\frac{1}{3}$  طول الألف ، ومقدار ارتفاع أسنانها إلى فوق بقدر  $\frac{1}{3}$  طول الألف ، وأن تعريفها بعدهار  $\frac{2}{3}$  طول الألف .

٧ — وأن عرض الصاد وأختها بعدهار  $\frac{2}{3}$  طول الألف .

٨ — وأن عرض الطاء وأختها بعدهار  $\frac{2}{3}$  طول الألف ، وارتفاع تلوينها بعدهار  $\frac{1}{3}$  طول الألف ، وارتفاع قائمها من لدن هامته أى التصاقه بخط التسطيح قدر طول الألف .

٩ — وأن عرض رأس العين (الدور) قدر  $\frac{1}{3}$  طول الألف ، ومقدار تدوير العين إذا أزيل ثنيتها قدر  $\frac{2}{3}$  طول الألف ، ومقدار عرض قمة العين الثالثة المتوسطة قدر  $\frac{1}{3}$  طول الألف .

(١) كتابة مرقومة ١٢٣٢ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة .

- ١٠ - وأن تدور الفاء والقاف قدر  $\frac{1}{6}$  طول الألف .
- ١١ - وأن عرض السكاف يقدر  $\frac{1}{6}$  طول الألف ، وفتحة البياض فيها يقدر  $\frac{1}{6}$  طول الألف .
- ١٢ - وأن ارتفاع اللام يقدر طول الألف ، ومدتها إلى قدام يقدر  $\frac{1}{6}$  طول الألف .
- ١٣ - وأن تدور الميم يقدر  $\frac{1}{6}$  طول الألف ، وانبساطها فوق مستوى التسطيح يقدر  $\frac{1}{6}$  طول الألف ، وأن سقوطها عن مستوى التسطيح يقدر  $\frac{1}{6}$  طول الألف .
- ١٤ - وأن تعرقونون يقدر طول الألف .
- ١٥ - أن عرض الماء المفردة والمشقوقة المركبة يقدر  $\frac{1}{6}$  طول الألف .
- ١٦ - أن تدور رأس الواو بعقارب  $\frac{1}{6}$  طول الألف ، وأن تعرقيها بعقارب  $\frac{1}{6}$  طول الألف .
- ١٧ - وأن تعرق الياء الراجمة إذا أزيل ثنيتها يقدر  $\frac{1}{6}$  طول الألف .
- \* والثانية : كتابة بارزة أحرف معرضة ، نسبة عرض أنها إلى طولها كنسبة  $1:3,5^{(1)}$  - فوجدنا :
- ١ - أن الباء إذا أعيدت إلى التسطيح لكتابتها يقدر طول الألف .
  - ٢ - أن سنة الياء المتوسطة وما في منها يبلغ  $\frac{1}{6}$  طول الألف .
  - ٣ - أن الجيم المبتورة والمتوسطة من لدن جبهتها حتى التصاقها بخط التسطيح  $\frac{1}{6}$  طول الألف تقريباً .
  - ٤ - أن الدال إما أن تكون طول الألف أو يقدر  $\frac{1}{6}$  طولها
  - ٥ - أن تعرق الراء وأختها يقدر  $\frac{1}{6}$  طول الألف .
  - ٦ - أن مقدار ارتفاع أسنان السنين يقدر  $\frac{1}{6}$  طول الألف ، وأن عرضها يقدر  $\frac{1}{6}$  طول الألف .
  - ٧ - وأن عرض الصاد وأختها يقدر  $\frac{1}{6}$  طول الألف تقريباً ، وأن فتحة البياض فيها يقدر  $\frac{1}{6}$  طول الألف .
  - ٨ - وأن عرض الطاء وأختها يقدر  $\frac{1}{6}$  طول الألف .
  - ٩ - وأن عرض رأس المين (المدور)  $\frac{1}{6}$  طول الألف تقريباً ، وأن مقداره إذا أزيل ثنيه  $\frac{1}{6}$  طول الألف تقريباً .
  - ١٠ - وأن تدور الفاء  $\frac{1}{6}$  طول الألف .
  - ١١ - وأن عرض السكاف ، وفتحة البياض فيها قياساً على فتحة البياض في الصاد يقدر  $\frac{1}{6}$  طول الألف .
  - ١٢ - وأن ارتفاع اللام يقدر طول الألف .
  - ١٣ - وأن انبساط الميم على خط التسطيح يقدر  $\frac{1}{6}$  طول الألف .

(١) كتابة رقم ٨٤٨٣ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة .

- ١٨ - وأن تعريف النون  $\frac{٤}{٥}$  قدر طول الألف .
- ١٩ - وأن عرض الماء يقدر  $\frac{٦}{٧}$  طول الألف .
- ٢٠ - وأن تدوير رأس الواو يقدر  $\frac{١}{٦}$  طول الألف ، وأن تعريفها يقدر  $\frac{٣}{٥}$  قدر طول الألف .
- ٢١ - وأن تعريف آية غير الراجعة  $\frac{١٢}{٣}$  قدر طول الألف .

ويكفي في شيء من التجاوز أن تقرر لهذا الخط اليابس «مودلا» أو نسبة متوسطة يجري عليها ، باتخاذ النسبة المستخلصة من الكتابة الأولى (رقم ١٢٣٢) في سجلات المتحف الإسلامي «نسبة فاصلة» يصح اعتبارها قانوناً يرجع إليه بعدهما الخطوط اليابسة في المسر الحاضر ، لا يتجاوزونه أو يقتربون دونه — إلا محظتين .



# إِفْضَلُ الْعَصَائِرِ

## نقوش القرن الأول المجري

قلة الكتابات الذكارية من هذا القرن — علامات الطريق من عصر عبد الملك بن مروان — نقوش الفسيفساء بقبة الصخرة بالقدس ٢٧٢ — دراسة تحليلية لنقش ٣١ من أسوان — دراسة تحليلية لنقش ٧١ من عين الصيرة — حقائق هامة عن كتابات هذا القرن .



## تطور الكتابات في القرن الأول الهجري

الكتابات التذكارية المعروفة من هذا القرن قليلة فلة تسترعي النظر ، وكل ما هو معروف منها ، مما يصلاح أن يكون مادة لدراسة تحليلية ، ثلاثة كتابات :

الأولى : شاهد مكتشف في قرافة أسوان ومؤرخ ٣١ هـ .

والثانية : شاهد مكتشف في قرافة عين الصيرة ومؤرخ ٧١ هـ .

والثالثة : كتابة الفسيفساء الموجودة في ربة قبة الصخرة بالقدس ، ويرجع تاريخها إلى عهد إنشاء القبة ، أى إلى عام ٧٢ للهجرة<sup>(١)</sup> ، في خلافة عبد الملك بن مروان .

وقد تناول حسن الموارى شاهدى ٣١ هـ<sup>(٢)</sup> و ٧١ هـ<sup>(٢)</sup> بدراسة تحليلية في مجلة الجمعية الآسيوية الملكية ، ويعتبر جهده في هذا فاتحة الدراسة التحليلية المنظمة ، وقد أفادت من دراسة الموارى لمذنبين النقشين — ولكنني أخصمتهما مرة ثانية للبحث ، وكانت لي في دراسة لها ملاحظات أثبتتها في مكانها من هذه الدراسة .

والكتاب الأولان عشر عليهما في أرض مصرية ، وهما يدخلان دخولاً مباشراً في صلب هذا البحث ، أما كتابة الصخرة فقد عرضت لها لعلاقتها الوثيقة بالنقش المؤرخ ٧١ هـ ، وقد عن لي أن أحمل كتابات الصخرة إلى عناصرها الأبيدية ، لوحدة [٥] .

ومن الكتابات ذات الصفة التذكارية أيضاً كتابات علامات الطريق "milestones" التي أمر بإقامتها عبد الملك بن مروان (٨٥ هـ) في خان الحظورة وباب الودود والقلت (شكلاً ١١، ١١ بـ) ، وكتابات في قصبة (٨١ هـ) ، وكتابات في المسجد الأموي من خلافة الوليد بن عبد الملك (٨٧ هـ) بالفسيفساء ، وكتابات في قصر خارانا<sup>(٣)</sup> (٩٢ هـ) ، وكتابات في مقياس النيل (٩٧ هـ) ، وكتابات بقصیر عمرها من عصر تأسيس القصر ، وكتابات من «خربة نيل» من أواخر القرن ، وأخرى من عين صوفية من نفس التاريخ تقريرياً .

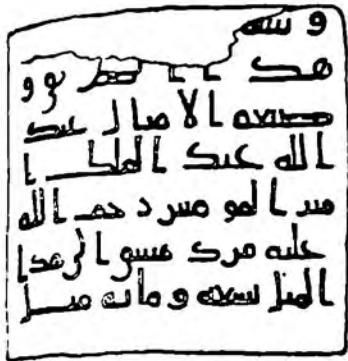
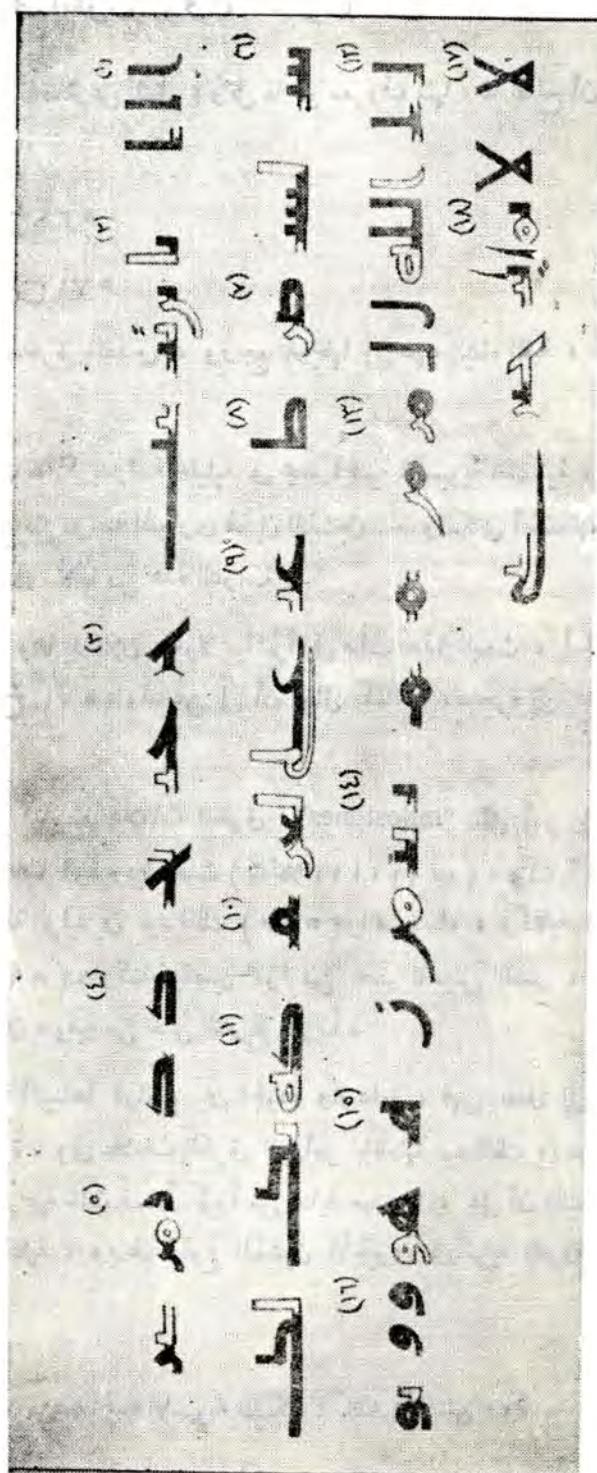
وإذا نحن أقينا على كتابة هذا القرن نظرة إجمالية ألقيناها تتراوح بين الجودة والرداة ، فهي تصل إلى درجة لا يأتى بها من الحسن في شاهد ٧١ هـ وفي قبة الصخرة ، وفي علامات الطريق التي أمر بإقامتها عبد الملك بن مروان ، وفي كتابة الفسيفساء بالمسجد الأموي ، وكلها كتابات رسمية نالت قسطاً كبيراً من عناية مبدعها ، على أن ذلك لم يمنع أن تأتي كتابة قصر «خربة» المؤرخة ٨١ هـ ردية للغاية ، وبرغم وقوع النقشين الأخيرين في نهاية القرن ، فهما لا يفعلن بكثير كتابة أسوان المؤرخة ٣١ هـ .

(١) أنظر مقال حسن الموارى في عدد أبريل سنة ١٩٣٠ من مجلة الجمعية الآسيوية الملكية : J.R.A.S. ص ٢٢٣ - ٢٢٥ : أقدم نقش إسلامي معروف مؤرخ ٣١ هـ .

(٢) أنظر : عدد أبريل ١٩٣٢ ، من J.R.A.S. مقال حسن الموارى ، ثانى أثر إسلامي معروف (من خلافة عبد الملك بن مروان) مؤرخ ٧١ هـ .

(٣) في مجموعة مورنر (دار الكتب المصرية)

أثر أشكال [٣، ٤، ٥، ٦، ٧] أبجدية متناظرة من قوش الفرسان في قبة الصخرة بالقدس ، المؤرخة ٦٧٩هـ . إنرى وجيه الشبه بين كتابات عمر عبد الملك الذكرى وبين كتابات الصاحف الكوفية .



شكل ١١ (١) علامة طريق من عصر عبد الملك بن مروان الأموي ، ٦٨ هـ .

\* \* \*



شكل ١١ (ب) علامة طريق من عصر عبد الملك بن مروان ٦٨ هـ ( لاحظ شكل الكتابة بكتابات قبة الصخرة بالقدس ٦٧١ )

والناظر في خطوط التحرير المعروفة عن هذا القرن ، وأقدمها الوثيقة البردية المؤرخة ٤٢ هـ المعروفة باسم « بردية إهناية » المرقمة ٥٥٨ في مجموعة الأرشيدوق رينر Rainer ووثائق بردية أخرى مؤرخة ٦٠ هـ من نفس المجموعة ، وفي كتابة مؤرخة ٩١ هـ باسم هشام<sup>(١)</sup> ، يجدها جمِيعاً قد جوَدت تجويداً تظهر فيه لأول وهلة صفات الخط الجيد ، من تنسيق ما بين السطور ، إلى تساوى ما بينها ، إلى تعطيط بعض حروفها تعطيطاً أكسبها شيئاً غير قليل من الجمال ، وكذلك خطوط المصاحف ، ومن أبدعها كتابة مصحف غير عليه في جامع عمرو بالفسطاط لا يحمل تاريخاً ، ولكنه يحمل اسم كاتبه أَحْمَدُ بْنُ الْإِسْكَافِ الْوَرَاقِ (رقم ١١٣ مصاحف بدار الكتب المصرية) .

إلا أنَّ المرجع نسبته إلى القرن الأول ، ويحكم الأستاذ « لام » Lamm<sup>(٢)</sup> على قدم هذا المصحف بنوع الزخارف الموجودة في فوائل السور ، ولذلك فهو ينتمي إلى القرن الأول دون سواه<sup>(٢)</sup> .

ويسترعى النظر في الكتابات التذكارية المعروفة عن هذا القرن ، ولا سيما كتابات الصخرة وعلامات الطرق ، أنَّ مسحة المصاحف تغلب عليها ، الأمر الذي يمثُّلُ كثِيرَ من الظن بأنَّ الكتابة على المواد الصلبة ، بما لها من ميزات خاصة ، لم تكن قد عرفت بعد ، وأنَّ التجويد والمعناية كانوا من شأن خطوط التحرير وخطوط المصاحف ؛ ولا غرابة قد كان هم العرب في القرن الأول المجري تاصراً على تأميمِ إداراتِهم حينما استقروا فاتحين ، فضلاً عن الترغيب في الدين الإسلامي بكل الوسائل الممكنة ، ومن بينها نسخ القرآن بالخط المبود .

ويرجع أنَّ المسلمين لم يعنوا بالكتابات التذكارية إلا بعد انسلاخ حلقات ثلاثة على الأقل من القرن الأول المجري ، لهذا كانت كتابة شاهد ٣١ هـ ، رغم أنها متأخرة بعض الوقت عن كتابة بردية إهناية المؤرخة ٤٢ هـ<sup>(٢)</sup> ، بداية الحشونة ، كبيرة الدلالة على أنَّ الكتابات التذكارية بأصولها وخصائصها المعروفة لم تكن قد بدأت بعد ، ومهمها يكن من الأمر ، فكتابه هذا أثَّرَ أول مرحلة من مراحل الكتابة التذكارية في مصر .

\* \* \*

(١) محاضرات الدكتور « لام » في معهد الآثار الإسلامية بجامعة القاهرة عام ١٩٣٨ .

(٢) مجموعة الأرشيدوق رينر البردية رقم ٥٥٨ ، وهي عبارة عن إيصال باستلام أغراض صادر من عامل عمرو بن العاص على إهناية سنة ٤٢ هـ ، كما يؤخذ من التاريخ المرقوم عليها - انظر شكل (٢) ص ٥٤ .

## نقش أسموان المؤرخ / ٦٥٢ م<sup>(١)</sup>

أبعاده : ٢٨ × ٧١ سم — جهة وروده : مقابر أسموان .

نصه : (١) شواهد القبور : المجلد الأول صفحة ١

(٢) السجل التاريخي للكتابات المرئية المجلد الأول ، صفحة ٦

(٣) يحيى ناجي : أصل الخط العربي ، صفحة ٩١

(٤) يوسف أحمد : الخط الكوفي — الرسالة الأولى .

يسترعى النظر في كتابة هذا الشاهد « بدأوة » الخط حتى يكاد الإنسان يتصوره أول مرحلة من مراحل الكتابة العربية<sup>(٢)</sup> ، ولكن نظرة إلى كتابة البردي المؤرخة ٢٢ هـ ، والتي هي أقدم من كتابتنا هذه بقسط سنوات ، تبين كيف كانت الحروف العربية قد بلغت في مجال الرق — بفضل عنابة الإسلام بتجويد الخط — مبلغاً لا يأس به ، ولا غرو فقد كانت كتابة التحرير في حاجة إلى النطور والارتقاء حتى تصبح قادرة على خدمة الأغراض الإدارية غداة الفتوحات.

ويؤسفنا أننا ما زال نفتقد الكتابات التذكارية القراءية المعهد من كتابة هذا الشاهد ، وهذه — إن وجدت — وكانت عوناً كبيراً لنا على الدراسة المقارنة ، وليس لدينا من القرن الأول كتابة تذكارية تلي هذه الكتابة في الترتيب الزمني سوى كتابة شاهد مؤرخ ٧١ هـ ، وهو من الجودة بحيث تبعد الشقة بينه وبين النقش الذي في أيدينا ، ومذ كان كثير الشبه بكتابه أخرى معاصرة هي كتابة الصخرة ، فهو منقطع الأصلة بالكتابات المبكرة التي نحن بصددها .

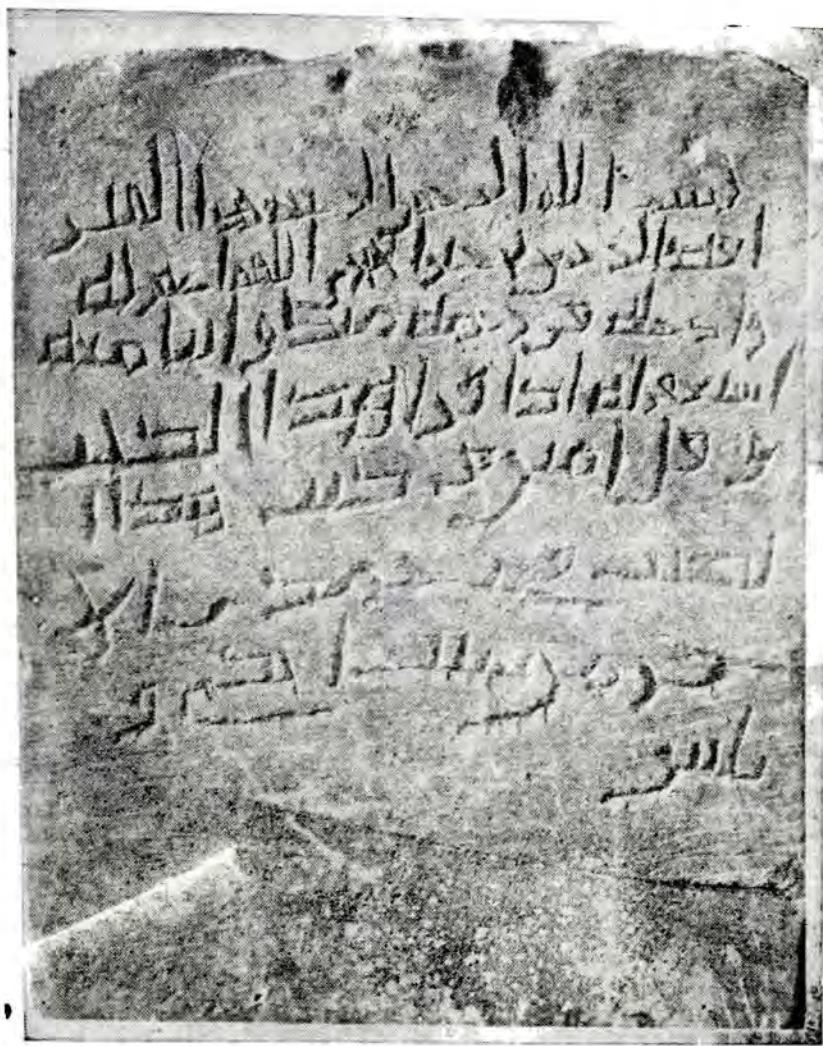
ونحن نعرو هذا التأثر في كتابة شاهد ٣١ هـ إلى أن الكتابات التي اصططعنا على تسميتها في بحثنا هذا بالكتابات التذكارية ، قد بدأت متأخرة عشرات السنين عن كتابي التحرير والمصاحف ، ولذلك نجدتها أبطأ تقدماً من هذه النوعين اللذين كانوا منذ الملحظة الأولى في خدمة الإسلام ، يساعدان على نشره ، ويُعْكِنَان لدعوته ، وما من شك في أن الكتابة التي استعملها الرسول في مراسلاتِه مع ملوك الأرض يدعوهم إلى طاعة الله والدخول في دينه ، هي كتابة التحرير التي حذفها العرب منذ مصر الجاهلي ، وأن خط المصاحف الذي يشبه كثيراً كتابة الصخرة ، كان قد لقى في الكoteca والبصرة عنابة بتجويده قبل إنشاء قبة الصخرة المظيمة بالقدس سنة ٧٢ هـ .

أما الكتابة التذكارية ، فالمرجح أن العرب لم يخذلواها إلا بعد عام عملية الانسياح ، وعندما بدأت عند العرب النازحين عن ديارهم الرغبة في التسجيل لوفياتهم ، بقصد الاستدلال على قبورهم — لهذا كانت الكتابة التذكارية متأخرة النشأة ، بطبيعة التطور ، لحقها التحسين وأدركتها مظاهر التقدم بعد زميلتها بوقت طويل ، لم تدركها مزايا الخط الجيد ، كالنفرع

(١) رقم ٢٩/١٠٥٨ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة ، شكل (١٢) .

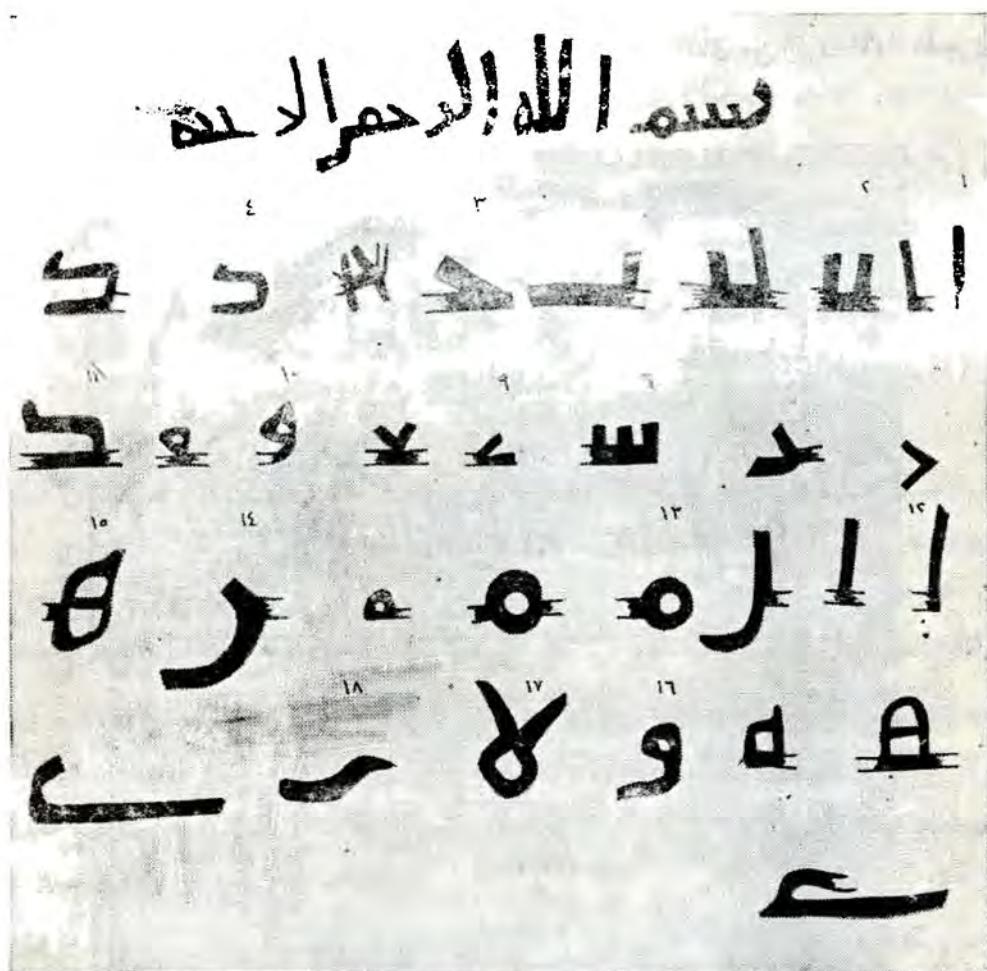
(٢) يرى فيه الدكتور ناجي في بحثه « أصل الخط العربي » من ٩١ أول مراحل شتاقاق الخط العربي من الخط البطي ، ويرى فيه نفس الرأي الدكتور إسرائيل ولفسون في كتابه « تاريخ اللغات السامية » ص ٢٠٣ .

ين السطور ، وتساوي ما ينها ، ولم يتحققها الاستمداد والترتيب وهو أصلان عظيمان من أصول الكتابة الجميلة ، إلا في القرن الثاني ، في حين أن هذه المزايا أدركت كتابة البردي منذ النصف الثاني من القرن الأول الم Gregorian .



شكل (١٢) نقش قبى من أسوان مؤرخ ٣١ هـ - المتحف الإسلامي بالقاهرة - رقم ٤٠٨٥٠

هذا الشاهد الأموي المبكر الذي يقع في ولاية « عبد الله بن سعد » على مصر ( ٣٥ - ٢٣ هـ ) ، هو الحاوية الأولى من نوعها - فيما هو معروف لنا حتى الآن - لـ كتبات التذكرة ، وهو على ما نرجح بهذه صناعة هذه الكتابات في وادى النيل ، وإذا قلنا هذه الصناعة فهنالك لا تقصد صناعة الخط فحسب ، فقد كان يتعتمد على صانع الكتابة التذكرة أن يكون ملأاً بصناعة الخط وصناعة الحفر في اللواد الصلبة في وقت معـاً ، وربما جاءت الكتابة التذكرة نتيجة لتعاون الخطاط والخافر ، سواء كان الحال هو هذا أو غيره ، فلا بد لنجز الكتابة ، رقاً أو حفرآ ، من خطة يتبعها ، وقد تكون هذه الخطة « تصميماً » مثبتاً بالمداد على الحجر ، كما قد تكون تصميماً ملحوظاً في الدهن .



لوحة [٦] تحليل أبيجدى نقش أسوان المؤرخ ٣١٠ - كأبيته الموارى .

وكل ما نستطيع أن نقرره في شأن هذا الشاهد أن «الخطة» توزعه ، كما توزعه مهارة السcribe ومهارة الناقد في الحجر بقدر سواء ، فهذه سطوره لم يلاحظ فيها التوازى ، ولم يساو ما بينها ، ولم يجعل السcribe نفسه معدلا يجري عليه ، سواء من حيث متوسط كلات السطر الواحد ، أو من حيث تناسب الحروف — لهذا تقصص كتابة هذا الشاهد من هامة من مزايا الكتابة الجيدة هي مزية «التناسب» ، كما لم يلزم الحافظ نفسه بأصول الصناعة الخطية ، فلو أنه التزم شيئاً من هذه الأصول لجاءت كتابته جارية على شىء من الحسن والجودة ، والخط الجيد كما اعتاد مؤرخو الكتابات من العرب أن يصفوه هو «اللبيح الرصف للفتح العيون ، الأملس المتون ، الكثير الاختلاف ، القليل الاختلاف ، الذي تهش إليه النفوس وتشتهي الأرواح» — وشاهدنا هذا تقصص كل هذه الأوصاف ، فهو قبيح الرصف ، وهو ، وإن كان مفتح العيون ، إلا أنه التفتيع في غير انتظام ، وليس فيه شىء من ملاسة المتون ، بل هو على التقييف من ذلك خشن المتون ، وهو إلى هذا كله كثير الاختلاف ، قليل الاختلاف ، لا يجري حروفه على نسق واحد ، ولا تلتزم معدلا ثابتًا .

هذا ويلاحظ في عبارته الدينية الدعائية كونها ما تزال بسيطة جارية مع بساطة الخط ، وهي : «اللهم اغفر له وأدخله في رحمة منك وإننا معه ، استغفر له إذا قرأ هذا الكتاب وقل آمين»<sup>(١)</sup> .

ويسترعى النظر في هذا الشاهد الآخر النبطي في كلمات :

عبد الرحمن — الحجري (الحجرى أو الحجازى) — السكتب (الكتاب) جدى (جادى) — ثلاثين (ثلاثين) ، وذلك من حيث إسقاط ألف المدّ .

التعاليل الأبعدي : أنظر اللوحة [٦] .

---

(١) انظر الشواهد النبطية ليلاحظ تشابهاً في نص العبارة يدعو إلى الاعتقاد بأن العرب استعاروا العبارة الدعائية من بي عموماً منهم الأنبياء ، كما استعاروا منها الخط وعادة آنذاك الشواهد (من ٥٢ ، ٥٣) .

نقش مؤرخ ٦٩١ - ٢٧١ م<sup>(١)</sup>



رأى الأستاذ يوسف أحمد أن يضع هذا الشاهد  
(شكل ١٣) في العام الواحد والسبعين بعد المائة ،  
ولا يغيل إلى نسبته إلى القرن الأول رغم أنه يحمل  
تارikhā صريحاً في خاتمه ، وحاجته في ذلك أن بعض  
صانعى الشواهد قد يسقطون كلة المائة سباً وهي آخر  
كلمة في الكتابة ، إذ قد يضيق المكان عن أن يسعها  
فيسقطها الصانع غير الحريص أو يدمجها بين السطور  
أو يثبتها في مكان جانبي بحيث لا تسترعى التفات  
القاريء .

ويبي حجته هذه على تقدم الظاهرة الخطية في  
هذا المفهـم بما يـمـتـعـ بـهـ عـنـهـ عـلـىـ الـفـانـ أـنـهـ مـنـ تـارـيـخـ  
مـتـأـخـرـ

ولكنا نكاد نقطع بأن يكون هذا الشاهد من عام ١٠٠ هـ كما هو مثبت في آخره ، أما تقدم المخطوطة فهو أمر طبيعي ، لأن سنة الشيء ، أن يتقدم مع الزمن ، وعنة حقبة طويلة من الزمن تقع بين عامي ٣١ و٧٣ هـ تكفي لأن يدرج فيها الخط إلى مثل هذا المستوى من الإنقان النسبي ، وأن تطور العبارات الدينية المأثورة التي يمحها الشاهد مثل هذا التطور ، على أنها بحثنا في العبارات المأثورة عن القرن الثاني المجري الذي يذهب الأستاذ يوسف أحمد إلى نسبة هذا الشاهد إلى نصفه الثاني ، فلم يجد من بينها ما يشبه هذه العبارة .

(١) رقم ٩٢٩١ في سجلات المحلف الإسلامي بالقاهرة.

— نصہ : ۱ — بعلة ۲ — أن أعظم مصائب أهل إلا ۳ — سلام مصيّبهم بالنبي محمد ۴ — صلى الله عليه وسلم ۵ —  
هذا قبر عبّاسة ابنت ۶ — جريج (حديج) بن سد (كذا) الله ۷ — ومفترته ورضاوته عليهما ۸ — توفيت يوم  
الاثنين لإربعين ۹ — عشر خلون من ذي القعدة ۱۰ — سنت إحدى وسبعين ۱۱ — وهي تشهد ألا إله إلا الله ۱۲ — وهذه  
لا شريك له وأن ۱۳ — محمداً عبده ورسوله ۱۴ — صلى الله عليه وسلم .

والحق أنه ليست لدينا كثرة من الشواهد من القرن الأول تعمقتا من دراسة التطور الذي اعتبرى النصوص الشاهدية في هذا القرن .

يقول الموارى « وليس يُؤخذ من عدم وجود هذه العبارة فيما هو معروف من نقوش القرن الأول الشاهدية أنها لم تكن مستعملة ، بل ربما كان غيابها راجعاً إلى قلة ما لدينا من تلك النقوش » .

ومقارن الموارى بين هذا النقش وبين نقوش قبة الصخرة ، ويرى بينهما شبهاً كبيراً في رسم الحروف ، وتلخصه هارأيه في ذلك :

يؤيد المرحوم الموارى رأيه في قدم هذا الشاهد بما يأتي :

١ - ليس في ألفاته تمويع إلى يمنة اليد كما هو الحال في شاهد ٣١ هـ

٢ - حرف الدال في ( تشهد ، وإحدى ، وسید ، ووحدة ) يشبه الدال الثالثة ، وقد وردت هذه الدال في شاهد ٣١ هـ ، وتزيد نحن على ذلك أن مثل هذه الدال ليست مألوفة في نقوش القرن الثاني ، اللهم إلا في القليل النادر وقد نخلصت منها الخطوط التذكارية تدريجياً بحيث أصبحت علامات على القدم ، ولا يفوتنا أن نقرر أن كتابة الشاهد المؤرخ ١٨٥ هـ تبتعد عن الكتابات التذكارية وتشبه شبهاً كبيراً كتابات المصاحف ، وتلك ظاهرة يصادفها الباحث في كتابات الشواهد بين آن وآخر .

٣ - أن حرف العين ، سواء منه المتوسط والمطرب مفتح القمة كحرف العين في شاهد ٣١ هـ .

ونحن نضيف أن حرف الهاء يشبه كثيراً حاء النقوش في قبة الصخرة المؤرخة ٥٧٣ - على اللوحة النحاسية ، لوحه ٥ وهو مختلف كل الاختلاف عن الهاء المعروفة في المصحف الثاني من القرن الثاني المجري ، وأن حرف اللام يشبه مشيله في اللوحة النحاسية في قبة الصخرة ، وفي كتابة الفسيفة -اء الموجودة في رقبة القبة .

ونحن نرى في رأى الموارى ما يكفي لإثبات نسبة هذا النقش إلى القرن الأول ، ولكن لا نذهب به إلى أن جودة الخط فيه ترجع إلى أنه من طراز (ب) الذي يسميه خط خاصة - بل نرى فيه تطوراً طبيعياً ولقد أربعين سنة كاملة ، وإن كنا لا نزال نفتقد إلى الكثير من حلقات ذلك التطور .

يقع هذا النقش في خلافة عبد الملك بن مروان (٦٥/٦٥ هـ) وولاية أخيه عبد العزيز على مصر ، ويعتز عصر عبد الله بن هبة فنية رائعة هي أقرب إلى الطفرة منها إلى النظور الطبيعي ، وهذه القبة العظيمة التي شيدتها عبد الله حول الصخرة وجمع فيها من غريب الفن المعماري وطريقه خير شاهد على ذلك ، وقد صحبت هذه النهضة المعمارية نهضة في الفنون الزخرفية التي لا غنى لفن العمارة عنها ، ومنها فن الكتابات التذكارية الذي يحقق أن نعتبره ظاهرة جديدة من ظواهر الفنون الفرعية التجميلية ، فقد لحقه نضوج لا بأس به ، وليس أدل على ذلك من مقارنة كتابات الصخرة المؤرخة ٥٧٢ هـ [لوحة ٥] وكتابات علامات الطرق في خان الحظيرة ٨٦ هـ ، وباب الود ٨٦ هـ ، وغيرها من كتابات هذا المصر ، يشاهد عبد الرحمن بن خير المؤرخ ٣١ هـ .

ولم تقل عنابة عبد العزيز بن مروان والي مصر عن عنابة أخيه الخليفة عبد الملك من حيث إقامة المبانى الفخمة وتجبيلها ، فقد عرف أنه شيد بالفسطاط داره العظيمة ذات القبة المذهبة ، فسيحة الأرجاء مجللة أروع التجميل ، واتخذها داراً للإماراة ، وكان عبد العزيز ببنائه لهذه الدار يحرى على سياسة الأمويين الذين حرصوا على أن يوفروا للإسلام مظهراً فنياً يبزون به فنون المسلمين الشرقيين .

ومما لا شك فيه أن روح التجويد التي ظهرت في خطوط الشام قد أدركت مصر على هذا العهد ، فتنافس فيها مجددو الخط تنافساً كان من أثره هذا التقدم اللمعوظ في كتابة شاهد ٧١ هـ ، ولا جدال في أن التشابه المدرك بين كتابة هذا الشاهد وكتابات الصخرة ، فيه الدليل الكاف على أن الفن الكتابي أوشك أن يكون على عهد عبد الملك ظاهرة من ظواهر الفن الإسلامي ، مشتركة بين الأقطار الإسلامية ، تتقاسم عنابة الفنانين الذين لابد أن يكونوا قد جملوا همهم إرضاء الذوق الإسلامي العام وإرضاء الخلافة بوجه خاص ، وهكذا يتحقق لنا أن نعتقد أن عصر عبد الملك بن مروان وقد أشرف على نهاية القرن تقريرياً ، كان عصر تجويد الخط وتنافس في ترقيته في كل أنحاء الدولة الإسلامية ، ولم تكن مصر أفل اهتماماً بهذه الظاهرة الفنية ، بل كانت — على ما هو معروف عنها — مركزاً من مراكز تحسين الخط في عصور إسلامية مختلفة .

على أن هناك ما يدعو إلى الشك في قراءة الهوارى لاسم صاحبة هذا النتش ، فهو يذهب أنه لعباسة ابنة جريج ، ونحن نرجح أن يكون صواب الاسم « عباسة ابنة جريج » أو ابنة « حديج » ، فذلك أقرب إلى المقبول ، لأننا بحثنا في فهارس الأعلام في مجلدات شواهد القبور <sup>(١)</sup> ، فلم نعثر على اسم « جريج » أو مكبته « جرج » ، في حين وجدنا اسم « عباسة » يتعدد من آن الآخر ، ويذهب الهوارى في مقاله سالف الذكر عن « ثانى أثر إسلامى معروف » في مجلة الجمعية الآسيوية الملكية إلى أن عباسة هذه كانت إبنة لقبطى تحول إلى الإسلام — ونحن نعتقد أن القبط حين كانوا يتبعون إلى الإسلام كانوا لا يقون على أسمائهم القديعة ، فقد رغبوا على ما هو معروف ، ولاعتبارات متباينة في الامزاج بالعرب امزاج فاء واندماج ، ولقد ذهبوا في استمرارهم إلى حدود بعيدة حتى ادعوا لأنفسهم نسبة عربية وسجلوا لأنفسهم هذا النسب وساعدتهم على ذلك قضاة من العرب <sup>(٢)</sup> .

فيإذا كان ذلك هو حال القبط عند إسلامهم ، فليس من المقبول أن تبقى لهم أسماؤهم المسيحية بعد اعتناقهم الإسلام . على أننا نرجح كلامة « حديج » على « جريج » وذلك لأن عادة التسجيل للوفاة لم تكن قد شاعت في القرن الأول بين العامة ، وكانت على الأغلب قاصرة على خاصة الناس دون سوام — وقد كانت أسرة « حديج » من أئب الأسر ذكرأ في ولائي عتبة بن أبي سفيان (٤٤ هـ - ٤٥ هـ) وعبد العزيز بن مروان (٨٥ - ٦٥ هـ) على مصر ، فتها كان معاوية ابن حديج صاحب الشرطة في ولایة عتبة ، وعبد الرحمن بن معاوية بن حديج الذى كان قاضياً في ولایة عبد العزيز بن مروان ، وتاريخ وفاة عباسة هذه يقع عاماً في ولایة عبد العزيز بن مروان ، في وقت كان ذكر أسرة حديج نابها ، حيث كان أحد أبنائها يشغل منصب القضاء الرفيع ، ورجح كل الترجيح أن تكون اليد الاقى عهدت إليها كتابة هذا النتش قد أبدلت

(١) راجع حرف الجيم في الفهرست الأبجدي لكتالوج دار الآثار العربية .

(٢) انظر السكري : القضاة والولاة من ٨/٣٩٧ ، قضية الحرس — في ولایة الوليد بن رفاعة الفهوى ١٩٤ / ١٨٥ هـ ، وفنا عبد الرحمن ابن عبد الله العمري .

الدال في كلمة **حديع راه** من قبيل خطأ التنفيذ ، أو أنها ربطت الدال المثلثة ترطيباً جعلها أقرب إلى رسم الراء ، وتوجد منها في نفس الشاهد دالات أخرى يابسة ، ومثل هذه الدال للرطبة معروفة في كتابات البردي المعاصرة ، ويلاحظ بوجه عام على كتابة هذا الشاهد شيء من الترطيب يجعلها وسطاً بين اليونة واليابس ، مما يدل على أن اليد التي رققتها كانت تزاول الخط الملين وتعبرى به في أعمال أخرى .

للتحليل الأبجدي : انظر اللوحة [٧] .



لوحة [٧] تحابيل أبجدى لنقش ٧١ كائناته الموارى

مكذا درجت الكتابة العربية في هذا القرن في سبيل التجويد ، فقومت سطورها ، وبدا التناسب بين حروفها ، وجمل تركيبها ، وأصبحت وسيلة إلى إرضاء النوق الإسلامي والتقارب من ذوى النفوذ .

وكتابة هذا القرن بوجه عام بسيطة خالية من التكلف ، وقد تأدى بها أغراض مدينة معمارية وغير معمارية كما في قبة الصخرة في (اللوحة التأسيسية) ، وأغراض أخرى دينية (كما في الشواهد) ، ولا يجب أن يغيب عن الذهن أننا قد

نجد في أواخر القرن كتابة قليلة الجودة يظنها الناظر لأول وهلة كتابة من أوائل القرن<sup>(١)</sup> ، ولا غرابة فقد توجد في عصر الرق الفنى أيد تزاول الصنعة فلا تجدها ، وكان هذا بوجه الإجمال شأن الكتابات في هذا القرن .

\* \* \*

ويعكنا أن نستخلص من دراستنا لحالة الكتابة في هذا القرن المعايير المأمة الآتية :

- ١ -- قطعت الكتابة كثيراً من علاقتها بخطوط النبط ، وإن تكون قد بقيت تحمل شيئاً غير يسير من آثار انتسابها إلى كتابة هؤلاء على نحو ما بينا .
- ٢ -- حظيت كتابة التحرير بالخط الأوفر منعناية الكتاب لاستخدامها في أغراض الدولة الإدارية المتعددة ، وظهر قلم ثقيل كتب به المصاحف ، كانت السكوفة على الأرجح مركز ابتداعه وتجويده ، وليس يبعد أن تكون البصرة قد شاركتها ونافستها في ذلك .
- ٣ -- نشأ في هذا القرن بعد انفصال حلقات ثلاث — وفي مصر قبل غيرها — خط ثقيل آخر قصد به أن ينقش على اللواد الصلبة هو الخط التذكاري ، وكان أول أمره بادي الرداءة لا يعبرى على قاعدة ، ويعتاز هذا الخط في مراحله الأولى بشيء من اللين ، مالت أن زال بالتدریج ، وحل محله الييس (أو الجفاف) الذي هو أخص صفات الخطوط التذكارية .
- ٤ -- غلت على كتابات هذا القرن التذكارية ، كتابة شاهد ٥٧١ ، وكتابه الصخرة (٥٧٢) مسحة خط المصاحف ، ولا كنا نفقد الخادج المبكرة من خطوط المصاحف ، فإننا نستطيع أن نعرف شيئاً من صفاتها بالنظر والتدقيق في هاتين الكتابتين .
- ٥ -- الكتابات الشاهدية المصرية من هذا القرن فليلة ، وربما دل ذلك على أن عادة التسجيل للوفاة لم تكن قد دفعت

(١) انظر كتابة قصر برقه الأساسية المؤرخة ٨١ .

وكذلك كتابة باسم عبد الملك بن عبيد بقصر خارانا مؤرخة ٩٢ .

وكذلك شاهد قبر عبد العزيز بن الحارث من خربة نبيل ، المؤرخ ١٠٠ .

ين العرب في مصر - وعندئذ يغلب أن يكون عبد الرحمن بن خير صاحب شاهد ٣١ هـ وعباسة ابنة جرجس - أو حديج - من أعيان الناس ، وأن يكون التسجيل قاصراً على علية القوم دون سواهم .

٦ - لم تأت كتبات هذا القرن الذكارية في جلتها جارية على ناموس الارتفاع الطبيعي ، فقد نجد كتابة من أواخر القرن بدلت عليها مسحة من البداونة خليقة بأوائله ، كما نجد الكتابات التي كتبت بعشورة سامية قد جودت تجويداً خاصاً تنهى به كتابة الصخرة وعلامات الطرق من عمر عبد الملك ، وكتابة الجامع الأموي من عصر الوليد .

\* \* \*



## الفصل الحادى عشر

نقوش القرن الثاني المجرى

قلة الـكتـابـاتـ التـذـكـارـيةـ فـيـ هـذـاـ قـرـنـ - درـاسـةـ تـحـلـيلـيةـ  
لـنقـشـ مؤـرـخـ ١٧٤ـ - درـاسـةـ تـحـلـيلـيةـ لـنقـشـ مؤـرـخـ  
١٨٣ـ - فـضـلـ هـذـاـ قـرـنـ عـلـىـ الظـاهـرـةـ الـكتـابـيةـ -  
لم تستقر بعد أصول الخط التذكاري .



## كتابات القرن الثاني الهجري

الكتابات التذكارية من هذا القرن قليلة إذا قيست بكتابات القرن التالي ، ونحن نجد أنفسنا مضطرين لسد الفرة الكبيرة أن تتناول بعض كتابات بعضها على البردي وبعضها على مواد أخرى .

ومن الكتابات التي تساعد على سد هذه الفرة الكتابات الآتية :

(أ) كتابة على بردي مؤرخة ١٠٤ هـ ، من مقتنيات يوسف أحمد .

(ب) كتابة على بردي مؤرخة ١١٢ هـ ، وهي عبارة عن إذن مرقوم ١٠٦ في مجموعة مورتز (Moritz) .

(ج) كتابة على الجص مؤرخة ١١٧ هـ بالأقطارين (مورتز ١٠٨ و ١٠٩ و ١١٠) .

(د) كتابة على بردية من حفائر الفيوم مؤرخة ١٤٣ هـ بخط عكرمة من كتاب ديوان أسفل الأرض محفوظة بتحف برلين .

(هـ) كتابات مصحفيّة بالخط الكوفي المحقق ، ليست مهورة أو مؤرخة ، ينسبها «مورتز» إلى القرن الأول أو القرن الثاني هـ (مورتز ، اللوحات ١٤ و ١٥ و ١٦) .

وقد يكون من الفيد الاستعanaة بالكتابات التذكارية المعروفة من هذا القرن خارج مصر ، إذ ربما كان في ذلك عرض عملي يوزّنا من تلك الكتابات في مصر ذاتها — وأهمها :

١ — كتابة في قصر العير — مؤرخة ١١٠ هـ .

٢ — كتابة في المدينة — مؤرخة ١١٧ هـ .

٣ — كتابة في عكا وصیدا — مؤرخة ١٣٢ هـ .

٤ — كتابة في عسقلان — مؤرخة ١٥٥ هـ .

٥ — كتابة ستر الكعبة المصنوع في تنبس (مصر) — ١٥٩ هـ .

٦ — كتابة ستر الكعبة المصنوع في تنبس (مصر) — ١٦٢ هـ .

٧ — كتابة في مكة مؤرخة ١٦٧ هـ .

ويحمل بنا قبل أن نقبل على هذه الدراسة ، أن نعمل لهذا النقص البين في الكتابات الشاهدية في الفترة الواقعة بين ٦٧١ هـ و ١٧٤ هـ ، والحق أن المقل لا يستطيع أن يقطع في هذا الأمر برأي يقول عليه ، ومهمما يكن من شيء ، فهناك عدد من الافتراضات :

أولها — أنه لم يعثر بعد على هذه الشواهد — فهي والحالة هذه لا تزال مطمورة في الرمال .

وثانيها — أن فئة من الشواهد التي عثر عليها غير مؤرخة ، وال موجودة بالتحف الإسلامي في القاهرة ، يمكن بالدراسة

المقارنة نسبتها إلى زمنها ، بقياس غير المؤرخ على المؤرخ المعروف ، لإلحاد بعضها بأوائل القرن وبعضها بأواخره ، حتى نصلها بالكتابات المؤرخة المعروفة في القرن الثاني ، ولكن عحاولة كهذه لن تكون في مأمن من النقد على كل حال .

وثالثاً — أن عادة التسجيل للوفاة لم تكن شائعة بين عرب مصر في القرن الأول والشطر الأكبر من القرن الثاني ، وأن التسجيل كان قاصراً على ذوى المكانة دون غيرهم ، وعلى هذا الافتراض يكون ابن خير الحاجرى صاحب الشاهد الأول المؤرخ ٣١ هـ ، وعباسة ابنة حديث صاحبة الشاهد الثاني المؤرخ ٧١ هـ من الشخصيات البارزة التي احتجت وفاتها إلى تسجيل ، ولا بد أن يعترض النقبون من وقت لآخر على شواهد فردية من هذا النوع ، فإذا أضيف إلى ذلك أن عادة التسجيل كانت في الجاهلية لأعيان الناس دون عامتهم ، كان ذلك تأييداً لافسادرة التي تذهب إليها — ومهم ما يكن من الأمر ، فإن الكتابة على البردي أو على الحجر كانت على كل حال دارجة في سبيل الرق ، وإن كنا نلاحظ بصفة عامة أن القرن الثاني الهجرى انصرم ببطوه دون أن تحرز الكتابة ما كان يرجى لها من رق في عصرى الرشيد والمؤمن .

ومن عجب أن نجد الكتابات التي تشرف على نهايات القرن الثاني الهجرى لا تكاد تفوق كتابة عصر عبد الملك ابن مروان ، ولا غرابة ، فقد كان عصر عبد الملك عصراً زاهياً من عصور العارة والفنون الإسلامية ، ولهذا فنحن لا نعجب إذا وجدنا الفن الكتابي في عصر عبد الملك قد لقي نصيباً وافراً من العناية والازدهار .

على أنه إذا جاز لنا أن نورخ للشواهد غير المؤرخة ، لنسد بها الثغرة الهائلة التي تتعرض مؤرخ الكتابات في هذا القرن ، فلا بد لنا في مجال كهذا يكاد الشك يغاب فيه على اليقين ، من الاستعانت بكل ما عرف عن هذا القرن من كتابات بردية أو مصحفية ، لعلنا نستطيع بذلك أن ندرك بعض الحقائق عن الفن الكتابي بوجه عام .

والناظر إلى بردية « سابق » المؤرخة ١٠٤ هـ من مجموعة يوسف أحد ، وإلى البرديتين المرقومتين ١٠٢ و ١٠٦ في مجموعة « مورتز » المؤرختين ١١٤ هـ ، لا يكاد يرى فيها جائعاً ما يدل على تطور ملحوظ في الفن الكتابي .

أما كتابة الأنطونيين المؤرخة ١١٧ هـ والتي تحتويها مجموعة مورتز ( اللوحات ١٠٨ و ١٠٩ و ١١٠ ) ، ففيها تحسين يتبعلى في تقويم سطورها وتتوسيع ما بينها وتناسب أطوال الألفات واللامات ، وفي الفصل بين البسمة والآية ، وبين الآية وتوضيع الكاتب — وما نلاحظه أيضاً على هذه الكتابة أنها خليط بين كتابة البردي وكتابة المصاحف ، وهي تبعد في مجموعةها بعضاً كبيراً عمما اصطلاح على تسميته بالكتابات التذكارية .

والتأمل في هذه الكتابة لا يسعه إلا أن يذهب منها إلى أن كتابة الخطوطات اشتهرت من خطوط البردي ، ولم تلبث هذه الكتابة اللينة بدورها أن درجت في سبيل الرق حتى عدت ذات طابع خاص ، وتأدي بها غرض جديد من أغراض الخطوط العربية — هو نسخ الخطوطات .

ويسترعى النظر بوجه عام في الكتابات التذكارية المعروفة عن أواخر هذا القرن اختلاط الأصول الكتابية في كتابات التذكار وكتابات البردي وكتابات المصاحف ، اختلاطاً يبعث على الظن بأن الفن الكتابي التذكاري كان ما يزال

حق هذا المهد ، حدثاً لا يكاد يستقيم على قدمين ، وهكذا لم يقدر لـالـكوفـيـ التـذـكـارـيـ ذلك الرق الذى كان مرجواً له<sup>(١)</sup>.

وتضم مجموعة مورتز عدداً لا يأس به من كتابات المصاحف ينسبها صاحب المجموعة إلى القرنين الأول والثانى (مورتز ، اللوحات ١٤ و ١٥ و ١٦) وهي مكتوبة بالـالـكـوـفـيـ «الـمـحـقـقـ» ، وـ«ـنـمـاذـجـ» من خط المصاحف المعروف «ـبـالـمـشـقـ» ينسبها مورتز إلى القرنين الثاني والثالث (مورتز ، اللوحاتان ١٧ و ٢٢) ، وهذه الوثائق القرآنية عظيمة القيمة في ذاتها من ناحيتين : الأولى – إدراك ما أصاب خطوط المصاحف من تطور في مدي القرنين الأول والثانى الهجريين ، بل وفي القرن الثالث أيضاً ، والثانية – إدراك ما لهذه الكتابات المصحفية من أثر في الـكـتـابـاتـ التـذـكـارـيـةـ ، وقد رأينا نزوعاً قوياً إلى استخدام أسلوبها الـكـتـابـيـ في الشواهد المروفة من هذا القرن

والظاهر أن كتابات المصاحف ، منذ زمن مبكر ، قد اختصت بكثير من عناء الـكـتـابـ الذين كانوا يرون في كتابتها بالخط الجيد تقرباً من الله واستدراراً لرحمته .

وهذا الاختلاط في الأصول الكتابية بين كتابات البردى وكتابات المصاحف وكتابات التذكار هو السبب في تأخر الفن الكتابي التذكاري في الحلقات الأخيرة من القرن الثاني الهجرى – وهكذا كان طفيان الأصول الكتابية بعضها على بعض سبيلاً في بقاء الخط التذكاري في أواخر القرن الثاني على حالة من الجودة لا تتناسب مع زمانه .

ومهما يكن من الأمر ، فإن لدينا من الكتابات الشاهدية في هذا القرن ما جرى على قاعدة خط التذكار ، فروعى في كتابه الـجـفـافـ المعروف عن هذا النوع من الخط ، والتسمية بين السطور ، وتشهد الكتابات التأخرية فيه أنواعاً من الزخرف المعق الـكـتـابـةـ ، فيبدو فيها : الـتـطـبـيـطـ<sup>(٢)</sup> والـتـقـوـيـسـ<sup>(٣)</sup> والـتـشـعـبـيـرـ<sup>(٤)</sup> والـتـقـابـلـ في أعلى الأصافى<sup>(٥)</sup>

والخط في هذه الحقبة من الزمن بادى الجودة على كل حال<sup>(٦)</sup> ، وتعتبر كتابة الشاهد رقم ٩٧٧٥ من مجموعة الـتـحـفـ إـلـاسـلـامـيـ من أجمل متاجاته وأجرأها على قواعد الخط التذكاري .

(١) فـهـذـهـ كـتـابـةـ الـأـطـوـنـيـنـ المؤـرـخـةـ ١١٧ـ مـ يـعـكـنـ أـنـ نـلـعـظـ فـيـهـ شـبـهـاـ قـوـيـاـ بـشـاهـدـ رقمـ ٦٨٧ـ بـشـاهـدـ رقمـ ١٠٠٦ـ /ـ ٦٨٧ـ المؤـرـخـ ١٠٠٦ـ وـبـشـاهـدـ رقمـ ١٨٥ـ وـبـشـاهـدـ رقمـ ٢٧٢١ـ /ـ ٩٠ـ منـ فـقـسـ السـنـةـ ، وـبـشـاهـدـ رقمـ ٥٩٧٩ـ المؤـرـخـ ١٩٠ـ مـ وـكـلـهـاـ فـيـ مـتـحـفـ الفـنـ الـاسـلـامـيـ .

(٢) أـنـظـرـ المـجـلـدـ الـأـوـلـ – شـواـهـدـ ، لـوـحـةـ ٤ـ رقمـ ٦٨ـ /ـ ٦٨ـ .

(٣) أـنـظـرـ المـجـلـدـ الـأـوـلـ – شـواـهـدـ ، لـوـحـةـ ٥ـ رقمـ ٤٧٧ـ /ـ ٤٧٧ـ .

(٤) أـنـظـرـ المـجـلـدـ الـأـوـلـ – شـواـهـدـ ، لـوـحـةـ ٦ـ رقمـ ١١٠٣ـ وـرـقـمـ ٢٥ـ /ـ ٢٥ـ .

(٥) أـنـظـرـ المـجـلـدـ الـأـوـلـ – شـواـهـدـ ، لـوـحـةـ ٦ـ رقمـ ١١٩٣ـ وـلـوـحـةـ ٢٧٢١ـ /ـ ٢٥ـ – الأـصـابـحـ هـيـ الـأـلـفـاتـ وـالـلـامـاتـ .

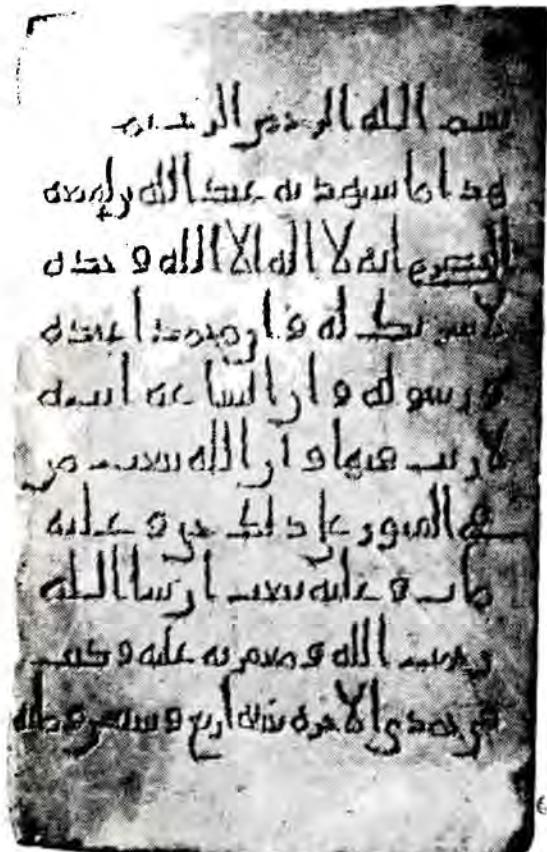
(٦) أـنـظـرـ المـجـلـدـ الـأـوـلـ – شـواـهـدـ ، لـوـحـةـ ٤ـ رقمـ ٦٨ـ /ـ ٦٨ـ .

ومهما يكن من شئ ، فقد كان عصر الرشيد بـ<sup>أكورة</sup> لذلك التطور العظيم الذى لحق الخطوط التذكارية في القرن الثالث الهجرى ، وهو القرن الذى يعتبر بحق المصر الذهبي لتطور الكتابات التذكارية .

وتعتبر نهاية القرن الثاني وبدايات القرن الثالث مرحلة انتقال يتلاشى فيها اختلاط الأصول الكتابية ، وتتأكد فيها صفات الخط التذكاري المروفة ، وتحسن هندسته ، ويندو في مجموعة مليح الرصف ، جارياً على تواعد خاصة تبرلا لمفرد النظر إليه .

\* \* \*

نقش مُؤرخ ١٧٤ هـ (١٩٦٠ م)<sup>(١)</sup>



شكل (١٤) نقش شاهدي مؤرخ ١٧٤ هـ رقم ٤٠٢١

في القديم ، بل وربما كان لغرض زخرفي ... كما يسترعى النظر فيها ميل في قوائمه لا يتفق مع أبسط قواعد هذا الخط ،

(١) رقم ٤٥٢١ في سجلات المتحف الإسلامي .

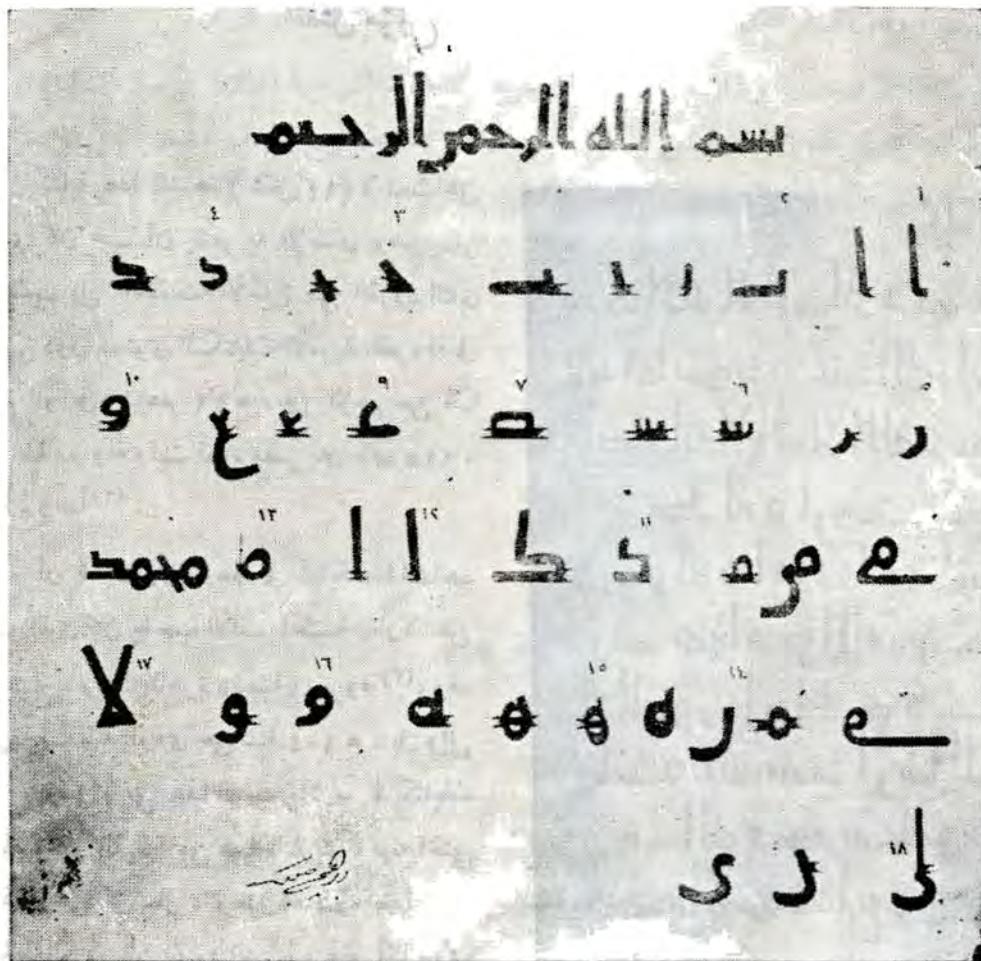
(٢) بسلة ٢ — هنا ما يشهد به عبد الله بن هميـة . ٢ — الحضرى أـهـلـهـ إـلـاـ إـلـهـ وـحـدـهـ ٤ — لا شريك له وأن محمدأً عـبـدـهـ ٦ — ورسوله وأن الساعة آتـيـةـ ٦ — لا ريب فيها وأن الله يعـثـ منـ ٧ — فـ الـ قـبـورـ عـلـىـ ذـالـكـ حـىـ وـعـلـيـهـ ٨ — مـاتـ وـعـلـيـهـ يـعـثـ حـيـاـ إـنـ شـاءـ اللهـ ٩ — رـحـمةـ اللهـ وـمـغـفـرـتـهـ عـلـيـهـ وـكـتبـ ١٠ — فـ جـدـىـ الـآخـرـةـ سـنـةـ أـرـبعـ وـسـبـعينـ وـمـائـةـ .

(٣) انظر نقش الماء من ٥٢ .

(٤) انظر شاهد رقم ١٣٨٩ لوحـةـ ٣ـ المـجـلـدـ الـأـوـلـ منـ شـوـاـهـدـ الـقـبـورـ ، فـتـجـدـ فـيـهـ عـودـةـ هـذـهـ الـظـاهـرـةـ ، كـاـ تـجـدـ فـيـهـ عـودـاـ لـىـ المـاءـ الـثـانـيـ الـتـيـ تـرـاهـاـ فـ شـاهـدـ ٣١ـ هـ .

الحق أن كتابة هذا الشاهد (شكل ١٤) لا تبعث على الارتياب الذي كان يجب أن يشعر به الإنسان وهو ينظر إلى كتابة تنسب إلى الحلقات الأخيرة من القرن الثاني المجري ، فهي دون مستوى الكتابات الأموية المعروفة في بقة الصخرة أو في شاهد ٥٧١ هـ ، على الرغم من أنها شخصية تاريخية معروفة وليت قضاه مصر بين عامي ١٤٥ و ١٦٤ لل مجرة ، ونصه<sup>(٢)</sup> :

ونستطيع أن ندرك لأول وهلة في كتابة هذا الشاهد اختفاء الذنب الذي كان يصعب الآلاف المختتمة نازلا عن مستوى التسطيح ، وتلك ظاهرة «بنطية» معروفة<sup>(٣)</sup> ، وقد رأيناها ملزماً لكتابة البردي حتى سنة ١٠٤ هـ ، بل وإلى سنة ١٤٣ هـ ، وسواء بقي هذا الذنب ملزماً لكتابات الذكارة المعاصرة أو القرية من هذا التاريخ ، فإنه اختفى في هذه الكتابة على كل حال ، ويعتبر اختفاؤه هذا نوعاً من تحرر الخط العربي من القيد النبطي ، ولو أتنا سوف نظل نلاحظ من وقت إلى آخر عودة هذه الظاهرة إلى الوجود<sup>(٤)</sup> ، ويكون ظهورها في هذا القرن وما بعده من قبيل لزوم ما لا يلزم ، كما قد يكون عوداً إلى القديم لرغبة في القديم ، بل وربما كان لغرض زخرفي ... كما يسترعى النظر فيها ميل في قوائمه لا يتفق مع أبسط قواعد هذا الخط ،



لوحة [٨] أبجدية مستخلصة من النقش الشاهدي المؤرخ ١٧٤ - رقم ٤٥٢١  
في المتحف الإسلامي بالقاهرة

وانكسار في الألفات كافي ( الله ) ، وعصف الألفات إلى يمنة عقفاً فيه ترطيب ، واختلاف في أطوال القوائم ( الألفات واللامات ) ، وتوسيع لا مبرر له في رأس الواو وتدوير الماء والميم — وهي بوجه عام كتابة كثيرة الاختلاف قليلة الاختلاف ، تخرج عن دائرة الخط المحدد ، متونها غير ملساء ، وعرافاتها لا تتجزى على قاعدة واحدة ، وعرافاتها هذه غير مرخصة في النهاية ، على نحو ما هو مأثور في عرافات الخطوط التذكارية المقدمة ، وبعضاً كعراقة الواو ، لحقة البتر فشوته ، ولم يحرر فيها قلم المكاتب بصدره في الموضع التي تحتاج ذلك ، فإنه عرض المعرف مختلفاً ، وكان من ذلك قبيح في منظرها لا سيل إلى الاعتذار عنه ، وفيها فوق ذلك عيب كنا نزه كتابة بهذه عنه ، هو هبوط رأس الفاء إلى مستوى التسطيح ، واتصالها بالياء الراجحة على نحو مخالط باليم اختلاطاً ممياً .

وقد يلتعم المذر لحافز هذا النعش ، فيقال أن صلابة لوح الرخام الذى نقشت عليه كتابة هذا الشاهد هي التي

حال دون ملاسة المون<sup>(١)</sup> ، فإن كان ذلك ، فما اعذار الكتاب عن اختلاف عرض الكتابة من موضع آخر ، وانكفار الألفات فيها ، وعدم توازى الحروف الطالعة (الألفات واللامات) والجزء القائم من كل من الباء والياء ، وبتر العرافات ببرأ غالباً ، وسقوط رأس الفاء إلى مستوى التسطيح ، وقصر انبساط الميم ، وعدم التنااسب بين أحجام الحروف كا في كلمة (مجد) — أفلأ يدل هذا كله على تأخر هذه الكتابة — ولو لا أنها تحمل تاريخاً صريحاً جلاز لنا أن نصفها في عدد كتابات القرن الأول بعد كتابة ٧١٥ .

**التغليل الأبيدي :** انظر الملوحة [٨]

نقش مؤرخ ١٨٣ هـ<sup>(١)</sup>



شكل (١٥) نقش شاهدي مؤرخ ١٨٣ هـ  
عن مخطوط بالتحف الإسلامي بالقاهرة .

تعريض في أعلى القائم ، وتشظية كرأس السهم ، والعادة انتهاؤها كابتدأها بصدر آلة الكتابة ، بلا تشظية أو تشير ، وتلعق التشظية والتعريض أطراف حروف الكوفي التذكاري تجميلاً وتحليلاً .

ويبدو في الكلمة « محمد » التاسب في أحجام الحروف ، والراء مستديرة العراقة أو منتهية بتعريف زخرفي ، لم تستقر السين فيها على قاعدة واحدة ، والمين فيها مفتحة القمة ما زال ، والنون مستديرة العراقة ، موسعتها ، تنتهي بصدر القلم كما تنتهي أحياناً بتعريفين زخرفين أو بورقة بنائية ، والهاء مدورة وهي أكثـر تقدماً من الهاء الثلاثة ، والواو منتهية بصدر القلم أو بتعريفين زخرفين ، واللام ألف مثلثة القاعدة ، لا مدورةتها كما في كتابة عصر عبد الملك .

وتعتبر هذه الكتابة بهذه مرحلة التجويد ، وهي باكورة ذلك التطور العظيم الذي يلاحظ في القرن الثالث الهجري - العصر الذهبي لتطور الخط الكوفي التذكاري في مصر .

للتحليل الأيجي : أنظر اللوحة رقم [٩] .

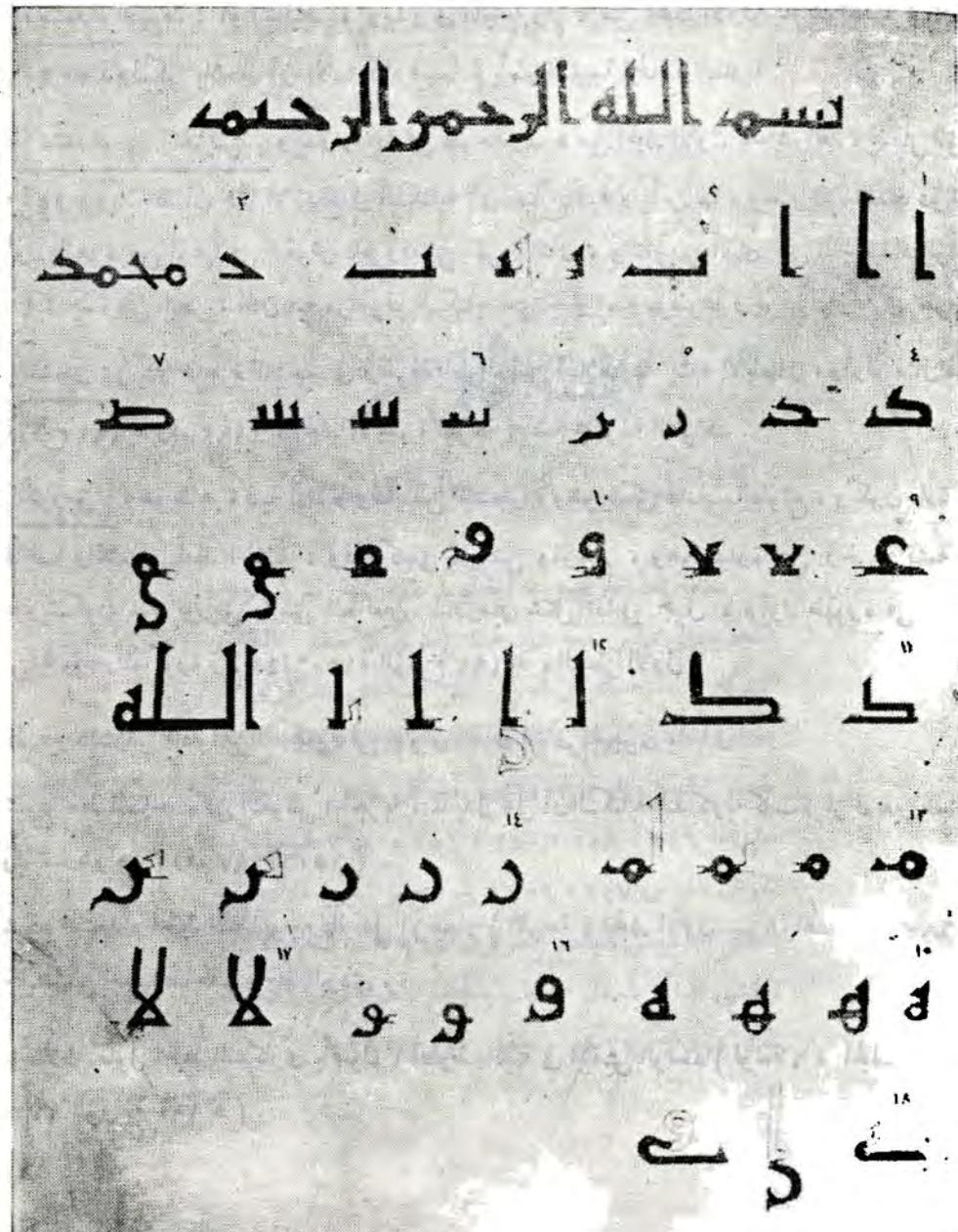
(١) رقم ٩٧٧٥ في سجلات المتحف الإسلامي .

(٢) ارجم إلى الفصل المسمى أدب هذا الخط ، ص ٩٣ وما بعدها .

هذا النقش كبير الدلالة على تطور الخط وبلوغه درجة لا بأس بها من السكاك ، فيه تجلٌّ قواعد الخط الكوفي التي كارى صحافة حاربة على أساس معلوم ، يضممه بين الخطوط المحبودة قلة ما به من اختلاف وكثرة ما فيه من اتلاف ، فالمحروف فيه ، في كل مواصصها ، حاربة على قاعدة واحدة ، وألفاته ولاماته في علو واحد ، وعرافات حروفه مستكملة بعديدة الأطراف ، تبدو فيه ظاهرة التاسب بين أحجام الحروف ، والملاسة التي تمتاز بها متون الحروف .

اللغان المتداولة شديدة الانتساب ، ليس فيها انكباب أو ميل ، حاربة على القاعدة<sup>(٢)</sup> ، معقوفة على زاوية قائمة شأن الكتابات الكوفية في أحصن صورها وأدقها وأجرها على القاعدة ، وتخليق ألفاته المختلفة من الذنب النبطي المعروف ، وهي في هذه الكتابة متقارنة الطول نوعاً مما يدل على عدم بلوغها الحد الأقصى للسکاك ، لأن الكتابة الجيدة لا تقبل الاختلاف في اطوال الحروف .

وباء آنه وما في معاها حاربة على القاعدة ، تكون من قائم قصير منتصب وابساط فوق مستوى التسطيح ، فيها تعريض في أعلى القائم ، وتشظية كرأس السهم ، والعادة انتهاؤها كابتدأها بصدر آلة الكتابة ، بلا تشظية أو تشير ، وتلعق التشظية والتعريض أطراف حروف الكوفي التذكاري تجميلاً وتحليلاً .



[٩] تحميل أبيجدى ل النقش المؤرخ ١٨٣ هـ رقم ٩٧٧ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة

على أننا لا نريد أن ترك هذا القرن قبل أن نسجل له فضله على الظاهرة الكتابية التذكارية ، ونحن نستطيع أن نعمل المحاولات التي بذلت في سبيل تجويد الكتابة السكوفية التذكارية في هذا القرن فيما يلي :

- ١ - نقوش السطور : وتبدو هذه المحاولة في النقش المؤرخ ١٧٤٥م رقم ٤٥٢١ (شكل ١٤) والنقش المؤرخ ١٨٣٥م رقم ٩٧٧٥ (شكل ١٥).

٢ - الاستمداد البسيط : أو التطيط ، ويبدو في اللوحة رقم ٣ من المجلد الأول — شواهد ، في النتش المؤرخ ١٨٢ هـ رقم ٣٦٠ ، ولكن يلاحظ أن الاستمداد فيما لم يأت بالنتيجة الجمالية المطلوبة .

٣ - الاستمداد ذو التقويس : ويبدو واضحًا في اللوحة رقم ٥ من المجلد الأول — شواهد ، النتش المؤرخ ١٩٠ هـ رقم ٧٤٧ ، ويلاحظ أن هذا الابداع في الكتابة أني بنتائج فنية لا يأس بها ، ويعتبر الاستمداد ذو التقويس في هذا النتش أول ظاهرة من نوعها في التقوش المعروفة من القرن الثاني ، والتفويض الذي يحمل الاستمداد الواقع بين لامى لفظ الجملة جيل يسترعى النظر ، افتن فيه مزخرفو الكتابة حتى جملوا منه موضوعاً زخرفياً بارعاً في القرن الثالث .

٤ - التشجير : وتبدي ظاهرة التشجير في زخرفة الطوالع من أعلىها بما يشبه الأغصان ، وأول مثال لهذه الظاهرة في النتش المؤرخ ١٩١ هـ رقم ١١٩٢ ، المجلد الأول ، اللوحة ٦ — مجموعة الشواهد .

٥ - التوريق : وهو ظاهرة فنية أكثر رقياً من التشجير ، وهو يلحق هامات الطوالع ، ويكون عادة في الطوالع المتلازمة كالألف واللام في لفظ الجملة ، وفي كلمتي الرحمن والرحيم ، وهو عبارة عن زخرفة تشبه « الإبلات اليونانية » ، ويتمكن من توريق رأس الطالعين للتلازمين شكل تقابلي جميل ، وأول ظهوره في النتش الموجود باللوحة ٧ من المجموعة المذكورة رقم ٤٦/١٥٦، المؤرخ ١٩٢ هـ ، السطر الأول .

ونلاحظ غير ذلك من الظواهر الكتابية في تقوش القرن الثاني المجري ما يأتي :

(أ) شيوع خط المصاحف في التقوش الحجرية ، مما يدل على أن الكتابة التذكارية كانت لا تزال غير مستقرة الأصول (المجلد الأول — شواهد ، رقم ٦٨٧ ، رقم ١٥٦) .

(ب) شيوع استخدام الخطتين بوجه عام على الأحجار (اللوحة ٤ المجلد الأول — شواهد ، رقم ٦٨٧/١٥٦)، وفيها يرى خليط من خط المصاحف وخط البردي .

(ج) اختلاط أصول الخط التذكاري بأصول الخطوط اللينة في النتش الواحد (لوحة ٦ ، المجلد الأول — شواهد رقم ٢٧٢١/٢٥ المؤرخة ١٩٠) .

---

(١) انظر اللوحة ٤ المجلد الأول — شواهد ، والنتش رقم ٩٢٦ المؤرخ ١٩٠ هـ ، واللوحات المؤرخة ١١٧ هـ في مجموعة مورقة .

## الفصل الثاني عشر

### نقوش من القرن الثالث الهجري

عنابة بغداد بتجويد الخطوط عامه — سريان روح التجويد إلى مصر — غنى هذا القرن في مصر بالنقوش التذكارية — استقرار أصول الفن الكتابي التذكاري — دراسة تحليلية لنقوش مؤرخة ٢١٣، ٢٣٦، ٢٤٣ — نقوش الملك المزخرفة وشبها بنقوش نابين — نقوش مؤرخة ٢٤٦، ٢٤٨، ٢٥٠، ٢٥١، ٢٦٠ للهجرة — نقوش المقاييس ٢٤٧، ٢٥٩ — عصر التجويد الأعظم — النتش التأسيسي للجامع الطولوني ٢٦٥ — كتابة الإفريز الحنفي الدائر بأسفل السقف بالجامع الطولوني ٢٦٥ — نقش مؤرخ ٢٧٧ — نقش مؤرخ ٢٩١.



# نقوش من القرن الثالث الهجري

هذا القرن غني بالكتابات التذكارية ، لدينا من كتاباته عدد يفوق المائة ، ووفرة المادة من شأنها أن تساعد الباحث في تطور الظاهرة الخطية على الوصول إلى تأثير طيبة في موضوعه .

شهدت الحلقات الأولى من هذا القرن عصر المأمون العباسي بكل ما عرف عنه من نهضة علمية وأدبية ، وعلى الرغم من أن هذه النهضة المأمونية قد خلت من كل مظاهر فن — لأنها كانت حركةً أدبيةً وفكريّةً ، فإن العناية بعلوم اللغة والكتابة الإنسانية لابد أن تكون قد استبعت عناية بالخط ، ويذكر من أسماء مجددى الخط في العصر العباسي الأول اسم «الضحاك بن عجلان» و«إسحاق بن حماد» الثامين ، أو لهم في خلافة السفاح وثانيهما في خلافة المنصور والمهدى<sup>(١)</sup> . ومن كانوا يكتبون في العصر العباسي بالخط القوى الذي لم يقو عليه أحد «شقيق الحادم» الذي كتب في بلاط المنصور لابنه «القاسم» ، و«ثناء الكاتبة» ، و«سلم الحادم» الذي كتب لجعفر بن يحيى ، وكان البرامكة من كبار المشعرين في تحسين الخط والإجادة فيه ، ومن صنائفهم المشهورين بجودة الكتابة «الأحوال المحرر» وكان عارفاً بعمانى الخط واشكاله ، وينسبون إليه أنه تكلم عن رسومه وجعله أنواعاً ، ومن هؤلاء الأقوباء أبو الفضل صالح بن عبد الملك التميمي المخاسني<sup>(٢)</sup> . والرواية متواترة على أن قطبة المحرر أستاذ الضحاك بن عجلان ورأس المدرسة الكاتبة في عصر بنى العباس ، استخرج الأقلام الأربع : الجليل والطومار والثالث والثلثين ، وأن «الأحوال المحرر» هو الذي اخترع قلم النصف ، وخيف الثالث ، والسلسل ، وغبار الخلية ، والقلم المرصع — على أنهم يذكرون في هذا المجال إسم «إبراهيم السجزي»<sup>(٣)</sup> الذي ينسبون إليه أنه أخذ عن إسحاق بن حماد الخط الجليل ، وولده منه قلين آخرين هما الثالث والثلاثين (كذا) ، كما ينسبون إلى أخيه «يوسف» اختراع قلم جديد هو القلم «الرياسي» النسوب إلى ذي الرياسين الفضل بن سهل وزير المأمون ، وأحمد السكري كاتب المأمون ، كما يذكرون في هذا المجال كذلك إسم أحمد بن محمد بن حفص المروف «بزاقف» الذي يقال عنه أنه كان أجمل الكتاب خطأً في الثالث كما يروون باسم الوزير ابن الزيات الذي كان يكتب للمقصوم ، ويقولون إن جودة الخط انتهت على رأس الثلثاء (٣٠٠هـ) إلى الوزير «أبي علي بن محمد بن مقلة» التي هندس الحروف وأجاد تحريرها<sup>(٤)</sup> .

ومن حذاق الكوفيين في العصر العباسي خالد بن أبي الهياج ومالك بن دينار الفارسي وخثمام البصري وأبو حدى الذي كان يكتب المصاحف الطاف في عصر المقصوم ، وابن أم نبهان والمسعور وأبو حميرة<sup>(٥)</sup> .

وهكذا توارر الرواية على العناية بأمر الخط في العصر العباسي ، ولا شك أنه كانت المنصور والرشيد والمأمون يد

(١) الفلاقشندى : صبح الأعشى — الجزء الثالث ، ص ١٢ .

(٢) ابن النديم : الفهرست : ص ٨ ، سطور ٤٥ و ٤٦ و ٤٧ وما بعدها .

(٣) الفلاقشندى : صبح الأعشى — الجزء الثالث ص ١٢ و ١٣ .

(٤) وينسب إلى الحسن على بن هلال المروف بابن البابا ٤١٣هـ ، أنه أكل قوانين الخط ، واخترع غالب الأقلام التي أسسها ابن مقلة (الفلاقشندى : صبح الأعشى — مجلد ٣ ص ١٣) .

(٥) ابن النديم : الفهرست ، ص ٧ .

طولي في تشجيع الخطاطين على الابتكار والابداع ، وإلى البرامكة ، ولا سيما جعفر بن يحيى ، يعزى فضل تشجيع هذا الفن الجيل<sup>(١)</sup> .

يقول ابن النديم في «المهرست» : وحدث خط يسمى العراق ، وهو الخط الذي يسمى الوراق ، ولم يزل (الخط) بزيادة ويسن حتى انتهى الأمر إلى المأمون (١٩٨ - ٢١٨ هـ) فأخذ أصحابه وكتابه بتجويد خطوطهم فتفاخر الناس في ذلك» .

وهذا الخط الوراق<sup>(٢)</sup> العراق هو خط التحرير المدور الذي جودت أوضاعه وتمددت أشكاله ، وكثُرت اشتغالاته ونُسب بعضه إلى بعض<sup>(٣)</sup> ، وأبدع فيه الكتاب إبداعاً أرضي ذوق الحلفاء والوزراء ، هذا الخط لا يعنينا في كثير لأننا نخصل بالبحث أنواع الخطوط التذكارية ونقصر بمحضها عليها .

وما يؤسف له ألا تشير المراجع العربية التي ذكرت عنابة العباسيين بالخط إلى ذلك النوع القليل اليابس المعروف بالكوفي ، وإن تكون قد ذكرت في سياق الحديث ثفراً من حذاق الكوفيين الذين كتبوا المصاحف بخطها المعروف .

أما هذا النوع من الكتابة التذكارية الذي كان مستعملاً في التاريخ لإقامة بناء أو في التسجيل لوفاة ، فقد سُكت عنه المراجع سكوناً يبعث على كثير من الحيرة ، ولا نظن سكوت المراجع التاريخية عن ذكر هذا الخط كافياً لإنكاره أو الفرض من شأنه ، فقد كان رغم ذلك كائناً ، وعلى درجة كبيرة من الجودة والإتقان .

ويرجح أن تكون روح التجويد في الخط قد سرت من مقر الخلافة إلى مصر ، ويحتمل أن يكون «ابن طولون» في منافسه لفن الخلافة ، وفي رغبته القوية في بخاراة بلاط الخليفة العباسى ، قد عني بهذه الناحية فيما عن «من فنون» ، ويدرك القلقشندى انتهاء رياضة الخط جودة وإحكاماً إلى «طبع المحرر»<sup>(٤)</sup> الذى اشتغل بصناعة الخط في بلاط ابن طولون والذي يقترب اسمه عادة باسم «ابن عبدكان» وكانت مصر في مصر الطولونى تفاخر بهما مقر الخلافة ، الأول في جودة الخط ، والثانى في الكتابة الإنسانية .

ولسنا نعرف على وجه التحقيق نوع الخط الذى كان يكتب «طبع» ، وإن كنا نرجح أنه كان يكتب على نحو ما كان يكتب معاصروه في المراق ، ومن أشهر معاصريه من مجدد الخط الوزير «ابن الزيات» الذى كان يكتب للمعتصم ويعمل الأستاذ يوسف أحمد إلى الاعتقاد بأن إفريز الكتابة الكوفية الذى يدور في أسفل السقف بالجامع الطولونى هو من كتابة طبع هذا . (شكل ١ ص ٤٧) .

ومن أسف أننا لا نكاد نجد اسم خطاط عربى مهوراً في ذيل كتابته ، على نحو ما نجد اسم مصور إيراني على صورة

(١) يدلنا على ذلك كلام مأثور لجعفر البرمكي عن الخط هو قوله : «الخط سط المحكمة ، وبه تفصل شذورها ، وينتظم منشورها» (القلقشندى : صبح الأعشى — الجزء الثالث ، ص ٢) .

(٢) قد يكون هذا القلم الوراق أخترع للكتابة به على الورق الذى عرفه العرب حوالي هذا الوقت (٢٠٠ هـ) .

(٣) الخطوط العربية منسوبة كلها إلى خط «الطومار» وهو أجل الأقلام مساحة ، عرضه ٢٤ شعرة من شعر البرذون ، وقلم النصف نصفه في المساحة ، والثالث ثالثه ، أى ثمان شعرات ، والثلاثين ضفت الثالث (القلقشندى ، ج ٣ ص ٤٨) .

(٤) صبح الأعشى — الجزء الثالث من ١٧ .

خطتها ريشته ، ويرجع ذلك فيما نعتقد إلى زهد رجل الفن العربي المسلم ، وعزوفه عن تحملid أعماله ، وليس لدينا كتابات مهورة باسم صاحبها سوى كتابات فريدة حملت اسم « مبارك السكري » ( هـ ٢٤٣ ) .

وتقىد مصر تختص من بين أقطار العالم الإسلامي بهذا النوع من الكتابات التذكارية ، فقد شاع فيها وجوده وبلغ غاية من السُّكال تبعث على الاعتقاد بأنه كانت لهذا الخط في مصر مدرسة مارست تجويده ووضعت له أصولا — وفي الحق أن الحسن البادي على كتابات هذا القرن بوجه عام ليس ولد المصادفة ، لأن الخط صناعة وكل صناعة ترقى بالمعالجة وكثرة اللران ، ولا يبعد أن تكون هذه المدرسة الخطية المصرية قد عنيت بتجويد الكتابات التذكارية أكثر مما عنيت بأنواع الكتابات الأخرى ، وكانت مصر في كثير من الأوقات مركزاً من مراكز تجويد الخط ، يذكرها ابن خلدون بهذا النفي في المقدمة ، وقد تكون للمهارة اليدوية التي عرف بها قبط مصر في مضمار الفنون قد ساعدت على ازدهار هذه الصناعة الخطية ، وهذه الصناعة تحتاج بطبيعتها إلى حدق لفن النقش لم يكن للعرب إليه من سبيل — ذلك أن هذا النوع التذكاري من الكتابة يحتاج إلى مهارة يدوية خاصة لم تكن لتوفر لعرب مهما جاد خطه ، نستطيع أن ندرك ذلك إذا عرفا أن العرب قوم كانوا يجهلون الفنون أول الأمر ، وقصورهم ظاهر في مجال الفنون اليدوية ، ولا يعني هذا أنهم يغوا على ذلك — فقد ظهر منهم بالاشتغال بالفنون اليدوية فأجاد — لأن الفنون ممارسة وحذق يحصل عليه بالمران .

نقش مورخ ۲۱۳<sup>(۱)</sup>



شكل (١٦) - نقش مؤرخ ٢١٣٤ رقم ٣٠٠٣  
في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة

هذا النعش (شكل ١٦) معيار صادق لا وصل  
إليه الخط الكوفي التذكاري في مصر في الخلقتين  
الأوليين من القرن الثالث المجري ، وأبرز ما فيه  
من خصائص هذا العصر الظرفية ما يلى:

- ١ - الزخرفة المروفة باسم «نصف البالٰت» وتشير في أعلى الحروف القاعدة في الألف وقائم الباء واللام واللام ألف على شكل وريقات بنائية - اللوحة [١٠] حروف ١، ٢، ١٢، ١٧.

٢ - الزخرفة التماطلية الناشئة عن تجاوز حرف الألف واللام المزخرفتين بورقيات بنائية على شكل «البالت» اللوحة [١٠] حرف ١٢ في الكلمة «الله».

٣ - التقطيع ، وهو تعریض رؤوس الحروف الطالعة (رأس الألف) ورؤوس الأجزاء القاعدة من الباء وأخواتها والسين وأختها واللام - اللوحة [١٠] حروف ١، ٢، ٦، ١٢، ١٤، ١٥.

٤ - الجمع بين زخرفي التوريق والتقطيع في حرف اللام - اللوحة [١٠] حرف ١٢.

٥ - التقويس الواقع بين لامي لفظ الجملة -

ومن الناحية الكتابية يبعث تيدو في هذا النعش الخصائص الآتية :

- ١ - عقف أسفل الألف إلى يمنة على زاوية قاعدة ، عقفاً ينتهي بتنطيط أو توريق — اللوحة [١٠] حرف ١ .
  - ٢ - انتهاء الألف واللام التجاورتين بتنطيط مـنـ، وكذلك قائم الباء المبدأة ، ونهاية الباء المفستـة ، وشكلة الدال ، وأسنان السين ، وقائم الطاء ، وقائم اللام ، وقـاعـاـلـامـ أـلـفـ — اللوحة [١٠] حروف ١ ، ٤ ، ٢ ، ٦ ، ٨ ، ١٢ ، ١٧ .
  - ٣ - تنطيط جبهة الجيم وببداية الماء المبدأة ، وتوريق بداية الماء أحياناً — اللوحة [١٠] حرفـاـ ٣ ، ١٥ .

(١) رقم ٣٠٠٣ في سجلات شواهد القبور - متحف الفن الإسلامي بالقاهرة .

٤ - تشابه الراء والتون واتهاء كل منها بتفويس معرض حرف ، وكذلك الواو - اللوحة [١٠] حرف ٦ . ١٤٠٥ - ١٦٠

- ٥ - تساوى أسنان السين وتحملية ما بينها بالأقواس - [اللوحة] حرف ٦ .
- ٦ - عدم تساوى فتحة البياض فى حرف الصاد والطاء (وحيثما أن تكون متساوية فيما) ، [اللوحة] حرف ٧ ، ٨ .
- ٧ - ثنى قائم الطاء وتحملية نهايته العلوية بالتوريق أو التقطيع - [اللوحة] حرف ٨ .
- ٨ - العين المتوسطة والنتية كلاهما منفتح القمة - [اللوحة] حرف ٩ .



لوحة [١٠] أبجدية مستخلصة من النقش المؤرخ ٢١٣ هـ - رقم ٣٠٣ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة

٩ - شبه الدال بالكاف - [اللوحة] حرف ٤ ، ١١ .

١٠ - تزوية الماء - [اللوحة] حرف ١٥ ، ومعالجة بدايتها معالجة زخرفية .

وتشهد بدايات القرن الثالث المجري أول علامات التقدم في صناعة النقش ، ومهدت بذلك لعصر التجويد الأعظم الذي وقع في الحلقات الوسطى من هذا القرن ، ومن تلك العلامات : حسن الرصف وجريان النقش على خطة هندسية موضوعة ، وشدة تقويم السطور ، ونمط الحروف بما لا يذهب بكمال تناسباها ، وشروع استخدام الزخارف النباتية الورقية في تحملية أطراف الحروف .

للتحميل الأبجدي : انظر اللوحة [١٠] .

\* \* \*

نقش مؤرخ ٢٣٦ هـ<sup>(١)</sup>

يقع هذا النقش (شكل ١٧) – [لوحة ١١] في خلافة التوكل العباسي ، وهو خطوة تقدمية تالية لنقش ٢١٣ هـ سالف الذكر نحو عصر التجويد الأعظم الذي يغطي الحلقات الوسطى من القرن الثالث الهجري .

وهو يتضمن بجودة الخط النسبي ، وبالجربان على خطة هندسية ، قومت فيها السطور ، وسوى ما بينها ، وروعى فيها التاسب بين الحروف – ولا غرابة إذا اعتبر هذا النقش بداية لمرحلة عصر التجويد .

ويمتاز النقش الذي نعاشه بالوضوح ، والللاحة ، ودقة القطع في الحجر ، والزخرفة النباتية الورقية التي تبدو في الألفات واللامات المجاورة ، وطواله مخللة في أعلىها بطريقة التطبيح وطريقة التوريق بقدر سواء .

ومن أبرز زخارفه ومن اياته :



شكل (١٧) نقش مؤرخ ٢٣٦ هـ – رقم ٣٠٨٧  
في سجلات المتحف الإسلامي

١ – الزخرفة النباتية الورقية فيقوائم ، وجمال هذه الزخرفة في الألفات واللامات المجاورة [اللوحة ١١] حرف ١ ، وحرف ١٦ .

٢ – التطبيح البادي في قوائم الباء وأخواتها ، وجسمة الجيم ، وشكلة الدال ، وببداية الراء ، وأستان السين ، وقائم الطاء ، وشكلة الكاف وهامة اللام ، وببداية التون والمهاء .

٣ – الليونة التي تبدو في معالجة العين المبتدأة [اللوحة ٩] حرف ٩ .

٤ – جربان الماء على القاعدة المقررة في الخط اليابس .

٥ – وتبدو «الزخرفة الفصيحة» في عراقة السين والتون [اللوحة ٤] حرقا ، ١٤ .

٦ – ابتداع أنواع جديدة من حرف «اللام الف» ، منها ما يشبه زخرفة الأرابيسك – [اللوحة ١٧] حرف ١٧ .

٧ – تحملية رفع الياء بالزخرفة الورقية النباتية ونوع من الزخرفة الرمحية [اللوحة ١٨] حرف ١٨ .

٨ – ويستدعى النظر جمال مجموعة لفظ الجلالة «الله» في هذا النقش (اللوحة) سطر ٨ .

واختفت في هذا النقش الظاهرة النبطية التي جعلت العين التوسطة والنهائية في نقش ٢١٣ هـ مفتوحة القمة .

وبقيت في هذا النقش من الآثار النبطية علامة واحدة هي سقوط الألف المختومة عن مستوى التطبيح .

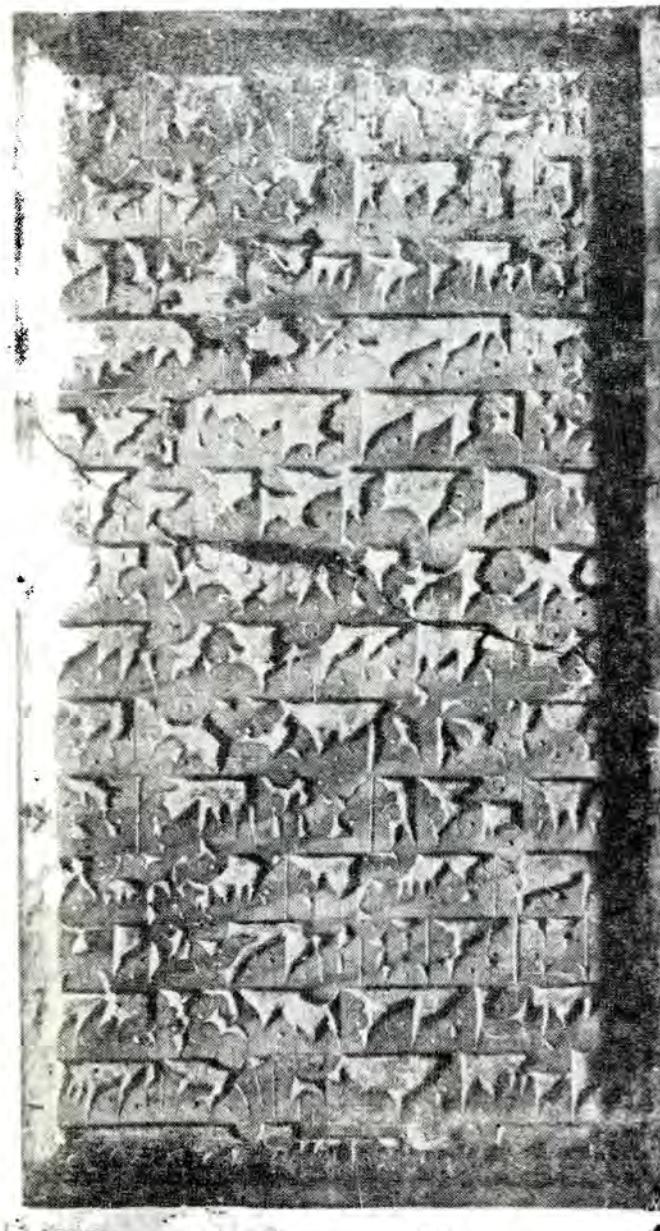
للتعليق الأبعدي : انظر [اللوحة ١١] .

(١) رقم ٣٠٨٧ في سجلات الشواهد ، متحف الفن الإسلامي بالقاهرة .



لوحة [١١] أبجدية مستخلصة من النقش المؤرخ ٢٣٦ھ، رقم ٣٠٨٧ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة

## (١) نقش مؤرخ ٢٤٣ هـ



شكل (١٨) نقش مؤرخ ٢٤٣ هـ — رقم ٤٢٨٨ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة

هذا النقش (شكل ١٨) أحد النقشات الورقة من عصر المماليك العباسى ، عثر عليه في مقابر السيدة نديمة بالقاهرة ، متقدور في الرخام بطريقة الحفر البارز ، وهو - على الرغم من الجهد الذى تكفله الصانع في إنجازه والمحاولات الزخرفية التي جمله بها قد جاء بنتائج فنية لا يبعث على الارتياح .

ذلك لأن الكتابة تفقد شرطاً أساسياً من شروط الكتابة الكوفية الجيدة ، هو شرط «النسبة الفاضلة» التي يسكون فيها عرض الألف بالنسبة إلى طولها بنسبة ٧:١ أو ٨:١ ، أو ما يقرب منها .

وقد ترتب على انعدام النسبة الفاضلة فيه :

- (١) قصر الحروف الطالمة وغلوظها .
- (٢) انقضاط السكلات والحروف في مساحة قليلة من سطح الحجر ، وكان خليقاً بذلك هذا النص أن ينفذ على لوح من الرخام أكبر مساحة حق لا يبدو من دحماً هكذا بكلماته وحروفه وزخارفه .

وما زاد من قبح حروفه طفيان الزخرفة على صلب الحروف وأكلها منها بحيث بدأ أكثر قهداً للنسبة .

ومن زخارفه الكثيرة :

- (١) الزخرفة النباتية الورقة والفصية التي استخدمت بأفراط .

(١) رقم ٤٢٨٨ في سجلات متحف الفن الإسلامي بالقاهرة .

- (٢) تضيير حرف الألف واللام في لفظ الجلالة — [اللوحة ١١] البسملة ، سطر ١ .
- (٣) الزخرفة التحائية الناشئة عن تجاور الألف واللام المزخرفين في قائمتها بالأوراق البنائية في كلية « الرمن »، وكلية « الرحيم » — [اللوحة ١٢] سطر ١ .
- (٤) استخدام الزخرفة البنائية والفصبة في أعلى القوائم ، وابنائهما من الأجزاء المائة من حرف الجيم والخاء واللام [اللوحة ١٢] حروف ١ ، ٣ ، ١٢ .
- (٥) تحملية نهاية الباء وإخوانها بالفصوص البنائية ( حرف ٢ ) .
- (٦) تحملية شكله الدال وشكلة الكاف بالورقات والفصوص البنائية — [اللوحة ٤ ، ١١] ( حرف ٤ ، ١١ ) وكذلك عراقة آلسين ( حرف ٦ ) وانبساط السين البتداءة ( حرف ٩ ) وقائم الطاء ( حرف ٨ ) وشكلة الكاف ( حرف ١١ ) وقائم اللام ( حرف ١٢ ) وعراقة النون ( حرف ١٤ ) . وعراقة الواو ( حرف ١٦ ) ورجوع الباء ( حرف ١٨ ) .
- (٧) ومن الزخارف المستخدمة زخرفة « البالمت » وتبدو في الموضع التي يجتمع فيها حرف الألف واللام ، وزخرفة الوريدة « الروزيت » ( شكل ١٨ ) سطر ٧ فوق حرف التاء .
- (٨) وتبدو العين المتوسطة أحياناً على شكل زهرة اللوتس ( حرف ٦ ) .
- (٩) السين المنشارية الشكل ( حرف ٦ ) .

وفي هذا النقش يطغى العنصر الزخرفي على العنصر السكريبي ، حتى لقد بدت الحروف أقرباً مثقبة عبودة في مساحات ضيقه لا يمكنها من اتخاذ أبعادها ، بالانطلاق الذي يكتسبها الحركة ، والجمال الذي يتربّع عليها ، وكان انعدام النسبة الفاضلة سبباً أول في قبح الحروف وقبح النص بأكمله ، وليس يخفى هذا النقش أن يكون زخرفياً على النحو الذي هو عليه ، بقدر ما كان يقتضيه وضوح العنصر السكريبي وجريانه على قواعد الخط الكوفي المحرر الجارى على النسبة .

للتحليل الأبجدى : انظر اللوحة [ ١٢ ] .



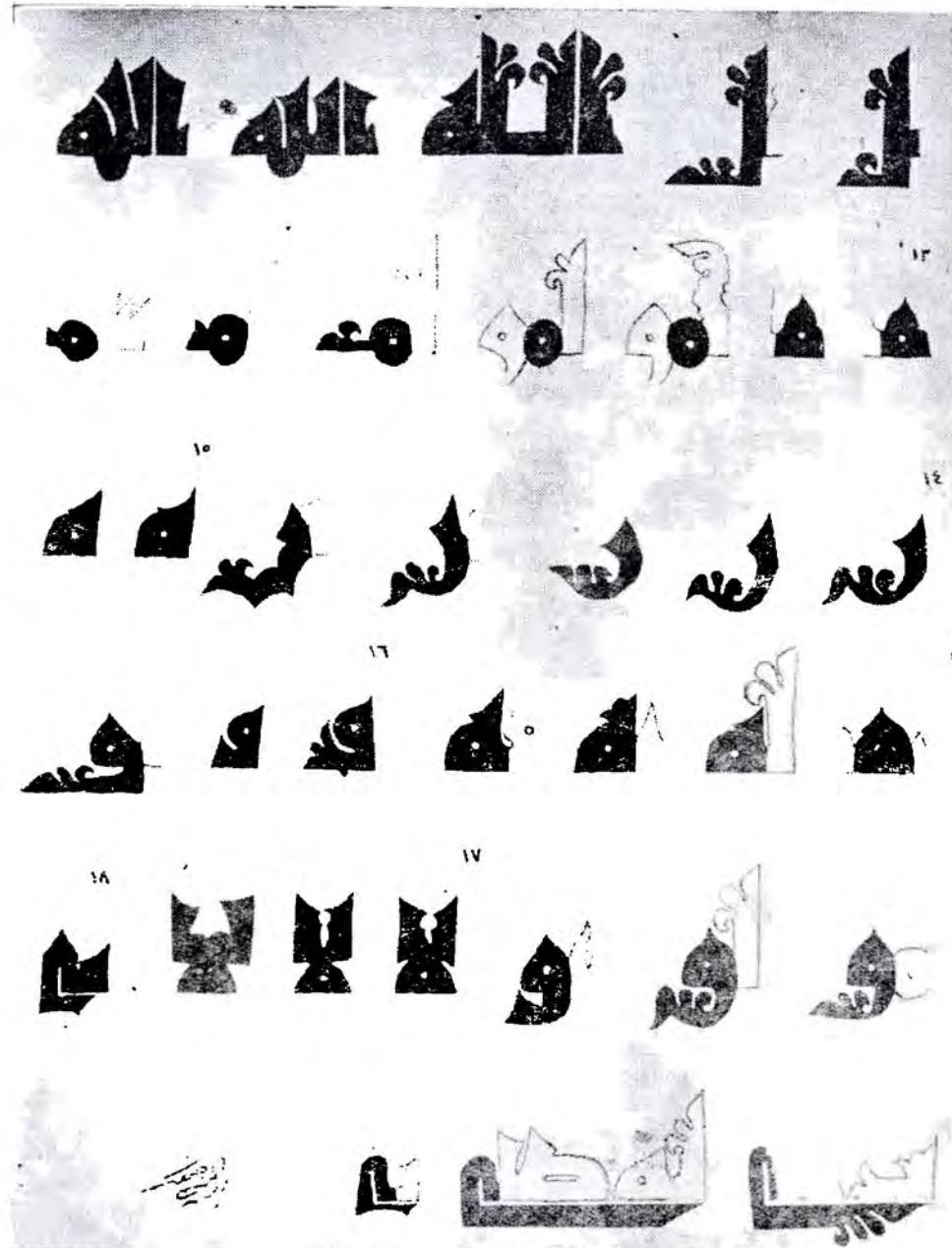
(شكل ١٨ - ١) النقش السابق منقول بطريقة « الاستامباج » للوضوح



لوحة [١٧] أبجدية مستخلصة من النقش المؤرخ ٢٤٣ م سالف الذكر



ناتج اللوحة [١٢]



ناتم اللوحة [١٢]

## نقوش مبارك المكي المؤرخة ٢٤٣ هـ<sup>(١)</sup>

هذه النقوش تحمل اسم «المكي» أو «مبارك المكي» وهي تكاد أن تكون النقوش الوحيدة التي عرف صانعها، ومن مقارنة هذه النقوش الثلاثة بالكتابات الأخرى المعاصرة لها في مصر، يظهر لأول وهلة اختلاف بين روح الكتابة وأسلوبها الظريقي.

ويغلب على كتابات المكي، ميل شديد إلى تسوية ما بين السطور، وترفع الحروف، وتعطيطها، وتحريف أطراها، والاقتناط في زخرفة نهاياتها بالتوريق، كما تبدو فيها محاولات عدة لإبداع طرز متعددة لحرف (اللام ألف)، وعراقات بعض الحروف كالصاد والنون المنثنية مجموعة؛ ويسترعى النظر في النقش رقم ٩٨٢٠ (شكل ١٩) إبداع ظاهر في إلقاء حرف العين المتوسطة والتطرقه على السواء، فهي في كلتا الحالتين أشبه شيء بكأس الزهرة، ويستلفت النظر رجع الياء في السطو الثاني والسطر الثالث والسطر الرابع، رجعاً يوازي مستوى التسطيح، ويدور تحت العراقات ويستمر في استمداده يعنة حتى بداية السطور، كما يسترعى النظر في النقش رقم ٣٩٠٢ (شكل ٢٠) بروز الكتابة وتعرضاً لها نوعاً ما، وزخرفتها بشكل أدى إلى اختلاط المعاصر الزخرفي بالمعاصر الكتابية اختلاطاً تعمد منه القراءة على كثرين، وهذا النقش يعتبر عند البعض من أجمل النتاجات الكتابية المعروفة – ولكننا لا نوافقهم على ذلك، لأن حروف المكي لا تجري كثيراً على قواعد الخط الذكاري، وأغلبظن أنه كان مزخرفاً أكثر منه محموداً لصناعة الخطية، ذلك فضلاً عن أن روح كتاباته كما قدمنا تعتبر غريبة عن روح الكتابات المصرية المعاصرة.

للتحليل الأبجدي [أنظر اللوحتين ١٤، ١٣].

على أن زخارف المكي الورقية تشبه بعض الشيء زخارف الكتابة في جامع «نابين»، وقد لاحظ ذلك وأفاض بعض الشيء فيه «فلوري» في مقاله عن زخارف الجص في جامع نابين<sup>(٢)</sup> (شكل ٢١).

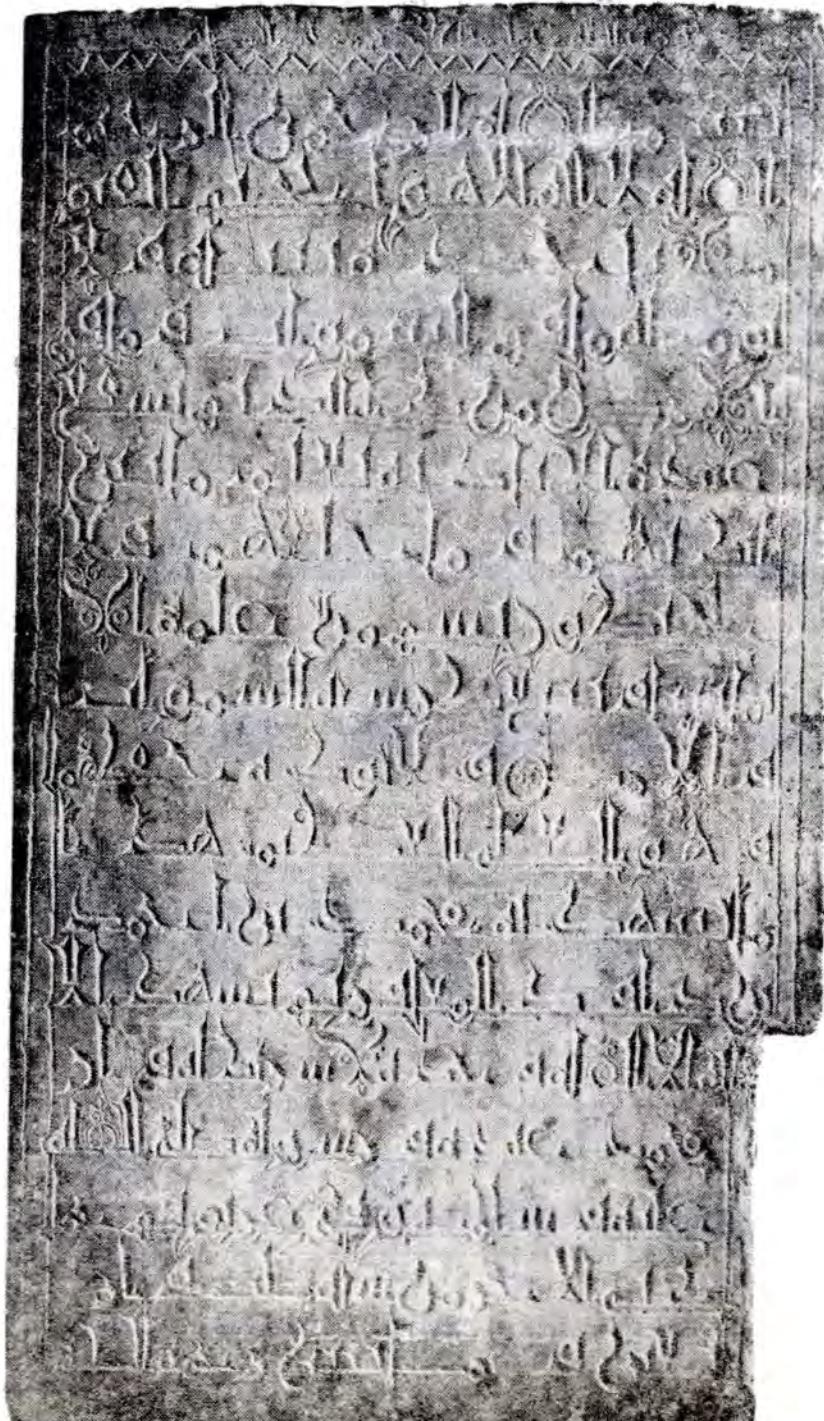
وقد حرص المكي على اتباع أسلوب زخرفي خاص به، فزراه في النقش المرقوم ٣٩٠٤ (شكل ٢٠) قد ابتدع عدداً لا يحصى من الزخارف المائية، وركبها فوق حرف اليم كما أخرجها من استمدادات بعض الحروف المثلثة، وأقتن في ابتكار طائفة أخرى من حرف «اللام ألف»، وجرى في إلقاء حرف العين المتوسطة على طريقة تشبه طريقة في النقشين الآخرين – وفي السطر السابع من هذا النقش ياء راجمة يربو رجمها على أكثر من نصف السطر.

على أن افراد المكي بأسلوب كتابي يخالف الأساليب المحلية ويشابه الأساليب العباسية في جامع نابين كما يقرر الأستاذ فلوري في مقاله سالف الذكر، يدعونا إلى الاعتقاد بأنه شخص وفدي على مصر واشتغل فيها بصناعة الكتابة والنقش تحت تأثير الأساليب العباسية، ولهذا خالفت أساليبه أساليب الكتابة المصرية ذات الطابع المحلي الخاص.

(١) أرقام ٩٨٠ و ٣٩٠٤ و ١٢٧١ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة.

(٢) أنظر : S. Flurg : Le décor de la mosquée de Nayin, Syria, II, pp. 230-34.

تناول فلوري زخارف جامع نابين، وحاول فيها كتب تاريخ زخارف الجص بالجامع المذكور بطريقة مقارنة الكتابات غير المؤرخة هناك بكتابات المكي المؤرخة ٢٤٣ هـ، وامتدى إلى كثير من أوجه الشبه بين زخارف كتابات الجامع وزخارف كتابات المكي.



شكل (١٩) نقش مبارك الملك المؤرخ ٢٤٣ هـ، رقم ٩٨٢٠  
في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة

وقد ساعدتنا هذه المقارنة الأسلوبية على الجزم بانفراد الكتابة المصرية في العصر العباسي بخصائص محلية لا تشاركها فيها بقية كتابات العصر خارج مصر ، وعلى الاعتقاد بأن الكتابات السكرافية التذكارية لقيت في مصر تطوراً خاصاً بها ، وعلى هذا يجوز القول بأن مصر كانت تقافس العراق في تجويد هذا النوع من الكتابات في عصر «التوكل» وما بعده ، إذ كان لها أسلوبها الخاص الذي لم يتأثر بالأساليب العباسية التي انتشرت من العراق شرقاً إلى إيران في النصف الأول من القرن الثالث الهجري ، وإلى الحجاز جنوباً حتى انتهت إلى مكة موطن هذا المكي فيها يظن ، وقد ثبت لنا أن عصر كل من الوفق والتوكل والمتصر والستينين كان عصر تجويد ظاهر في الكتابات المصرية التذكارية .

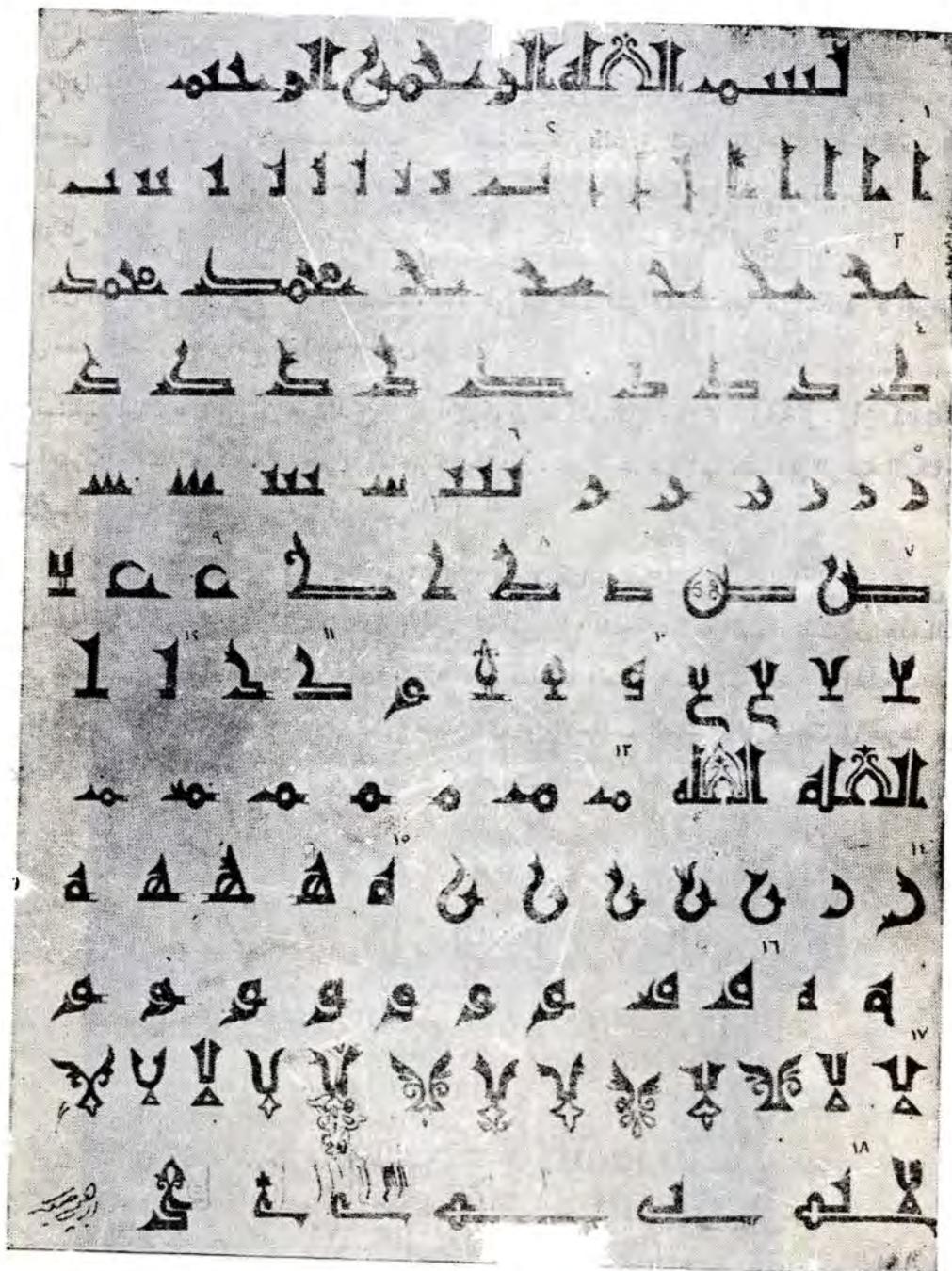
بقى علينا الآن أن نتعرف أين صنع المكي شواهده ، فلقد ظن أن هذه الشواهد مستجلبة من مكة ، كما افترض أن هذا الملك هاجر إلى مصر واستقر بها وأنتج فيها فنه الخاص .

على أتنا نستطيع أن نذهب إلى أن هذا المكي لا بد أن يكون قد كتب في مصر بخط الحجاز ، وأن كتابته كانت من الطراقة بحيث اعتبرت بالنسبة للكتابات المصرية المعاصرة شيئاً فذاً ، على الرغم من أنها تعتبر من الوجهة الكتابية البحث أقل مراعاة للأصول الكتابية من معاصراتها في مصر<sup>(١)</sup> .

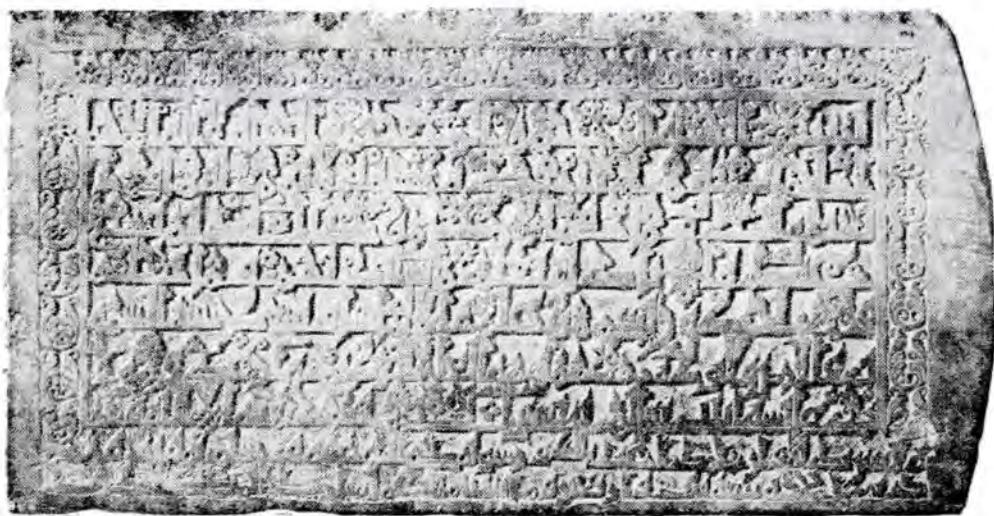
ويكفي أن نقارن كتابة المكي رقم ٩٨٢٠ (شكل ١٩) بكتابه حجازية عن عليها المرحوم حسن الموارى في رحلته إلى الحجاز لم تنشر قبل الآن (شكل ٢٢)<sup>(٢)</sup> ، لنخلص إلى نتيجة عظيمة القيمة تثبت أن هذا المكي كان يكتب في مصر بأساليب الحجاز العباسية ، وأن كتابته هذه منقطعة الصلة بالكتابات المصرية المحلية — ومن ثم نستطيع أن نجزم بأن الكتابات المصرية تطورت في مصر بعثاً عن الأساليب العباسية التي شاعت في غيرها من أقطار العالم الإسلامي .

(١) وقد حاول المكي على ما يظهر حماكة الكتابة المصرية المعاصرة ، فلم يصب في حمايتها توفيقاً كبيراً — انظر الشاهد رقم ٨٦٠٨ ، المجلد الثاني من شواهد القبور — اللوحة ٢٧ .

(٢) وهي موجودة الآن ضمن صور مجموعة الشواهد الحجازية التي جمعها الموارى والمحفوظة بمكتبة متحف الفن الإسلامي في مصر .



لوحة [١٣] تحليل أيجدى لنقش مبارك الملك المؤرخ ٥٢٤٣، رقم ٩٨٢٠  
في سجلات المتحف الإسلامى



شكل (٢٠) نقش مبارك الملك المؤرخ ٢٤٣  
رقم ٣٩٠٤ في سجلات متحف الفن الإسلامي بالقاهرة



النقش السابق متولا بطربيقة « الاستانباج » للوضوح



لوحة [١٤] تحابيل أبيدji لنفس مبارك الملك المؤرخ ٢٤٣  
رقم ٣٩٠ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة



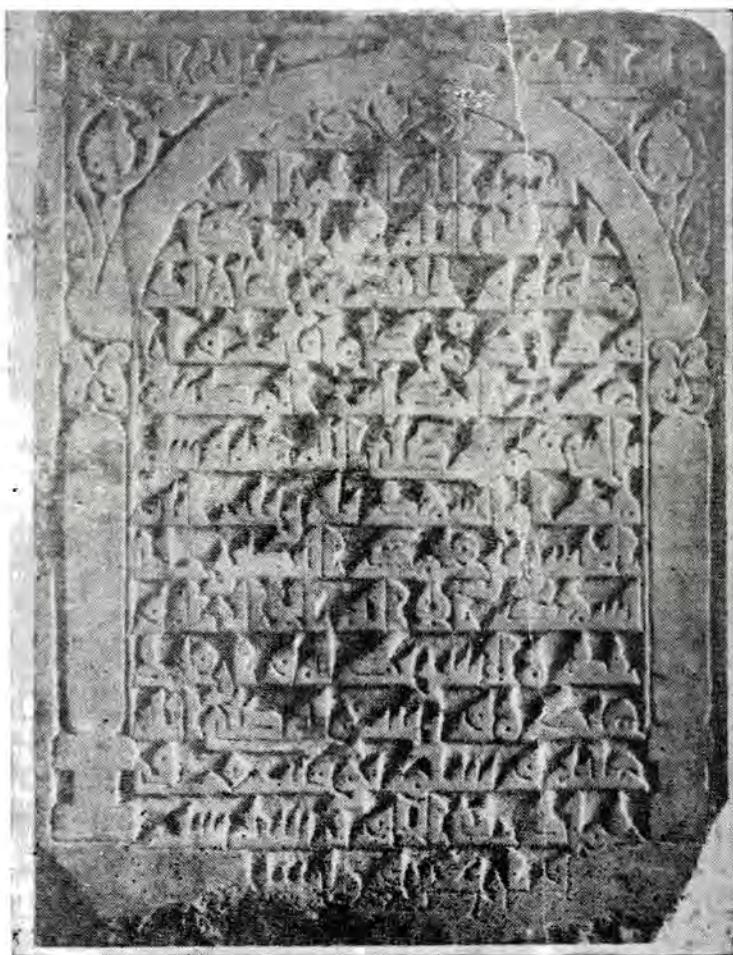
شكل (٢١) زخارف تقوش جامع «نابين» [رقم ١] زخارف تقوش مبارك الملكي [رقم ٢]



نقش مؤرخ ٢٤٦<sup>(١)</sup>

(١) مادته : رخام (٢) جهة وروده : مقابر عين الصيرة (٣) أبعاده : ٥٩ × ٧٨ سم (٤) ذكره السابق : شواهد القبور ، المجلد الثاني ص ٨٦ .

هذا نقش من عصر المنوكي ، كتابته بارزة معرضة ، من النوع الغليظ الفصیر (شكل ٢٣) ، عيّنها نزوع إلى تحملية أطراف الحروف بزخارف فصية ، ويظهر أن صانع هذا النقش كان يعمل تحت تأثير المكى<sup>(٥)</sup> إلا أنه لم يلق في محاولاته توفيقاً كبيراً ، وما يعيّب هذا النقش رغبة صانعه في الجمع بين غلظ الحروف وزخرفتها بنوع من الزخارف الورقية الفصية ، فقد جاء ذلك بأيقون التأثير من الوجهة الفنية ، ولو أن هذه الكتابة أدركتها التخطيط وزال عنها شيء من ذلك الغلظ الذي تسمى به حروفها ، لقربت بعض الشيء من كتابات المكى التي ألم صفاتها النحافة والرشاقة .



شكل (٢٤) نقش مؤرخ ٢٤٦ - رقم ١٩٥٣ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة

(١) رقم ٣٩٠٣ سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة .

(٢) يتضح ذلك من مقارنته بنقوش المكى أرقام ١٢٧١ و ٩٨٢٠ و ٣٩٠٤ و ٨٦٠٨ (سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة) .

ومن الحروف التي صادفت تجويداً ملحوظاً على يد صانع هذا النقش ، حرف الماء وحرف اللام ألف وحرف الياء  
والإياء الراجمة - وجموعة اللام ألف عاية في الاتزان والتوزع .

وهذه السكتابة في قصراها وغلوتها كبيرة الشبه بكتابات المصر الطولوني المنقورة في الحجر بطريقة القطع الرأسى العميق.

لتعميل الأبجدي: [أنظر اللوحة رقم ١٥] ،



لوحة [١٥] تعميل أبجدي للنقش المؤرخ ٢٤٦ هـ سالف الله ذكره

نقش مؤرخ ٢٤٨<sup>هـ</sup><sup>(١)</sup>

(١) مادته : ( جوانب من الرخام ) (٢) جهة وروده : مقابر عين الصيرة (٣) أبعاده : ٩٠ × ٥٥ سم .

كتابية معرضة قليلة البروز من خلافة المستعين العلوي (شكل ٢٤)، تعتبر من أروع كتابات عصر التجويد وأكثراً اتزاناً وقوة ، بلغت قوة الزخارف الفصيحة التي شاهدناها قبل الآن في النقش المؤرخ ٢٤٦ سالف الذكر درجة من الإنفاق ليس بعدها زيادة لستزيد .



شكل (٢٤) نقش مؤرخ ٢٤٨<sup>هـ</sup> ، جوانب تركيبة قبر ، رقم ٧١٣٨  
في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة

وتقف هذه السكتابية بين كتابات المصر وقفة المفرد بأحسن ما في المصر من مزايا التجويد والإتقان ، سواء ذلك في الفن السكتابي البحث وفي فن الزخرف ، وأظهر ما فيها من المظاهر الفنية السكتابية تقل الحروف وتناسباها وحسن رصتها وجريانها على أصول ثابتة واحتلاط بعض عناصرها السكتابية بالزخارف احتلاطاً يتذرع معه فصل العنصر الزخرفي عن المنصر السكتابي ، كما يبدو ذلك في حرف اللام في كلي (الرحمن والرحيم) وحرف اللام المتوسطة في كامنة (محمد) ، وفي حرف العين المبتدأ ، والنون المفردة — وأخص أنواع الزخارف الزخرفة الفصية ، وتوجد منها في هذا النقش طائفة متعددة

الأشكال، تشهد ببراعة صانعها وقوه ابتداعه ، وتکاد تكون هذه الزخارف الفصية اشتتاقةً من زخرفة « البالمة » حل بها صانع النقش مشكلة الفراغ الذي يعلو حرف السين والميم في كلمة بسم في أول النقش، إلا أن مقدرة ذلك المفتون على الاشتتاقة كانت عظيمة ، ساعدته على ذلك خيال خصب ويد طيبة مطواعة ، وأغلب ما نبدو هذه الزخارف الفصية في نهايات الحروف الضطجعة ، كاللام المتوسطة ، وقائم الطاء ، وشكله السكاف ، كما تبدو في رأس العين المبتدأ ، وفي عرارات الصاد والنون والواو وطرف اللام ونهاية الياء الراجحة .

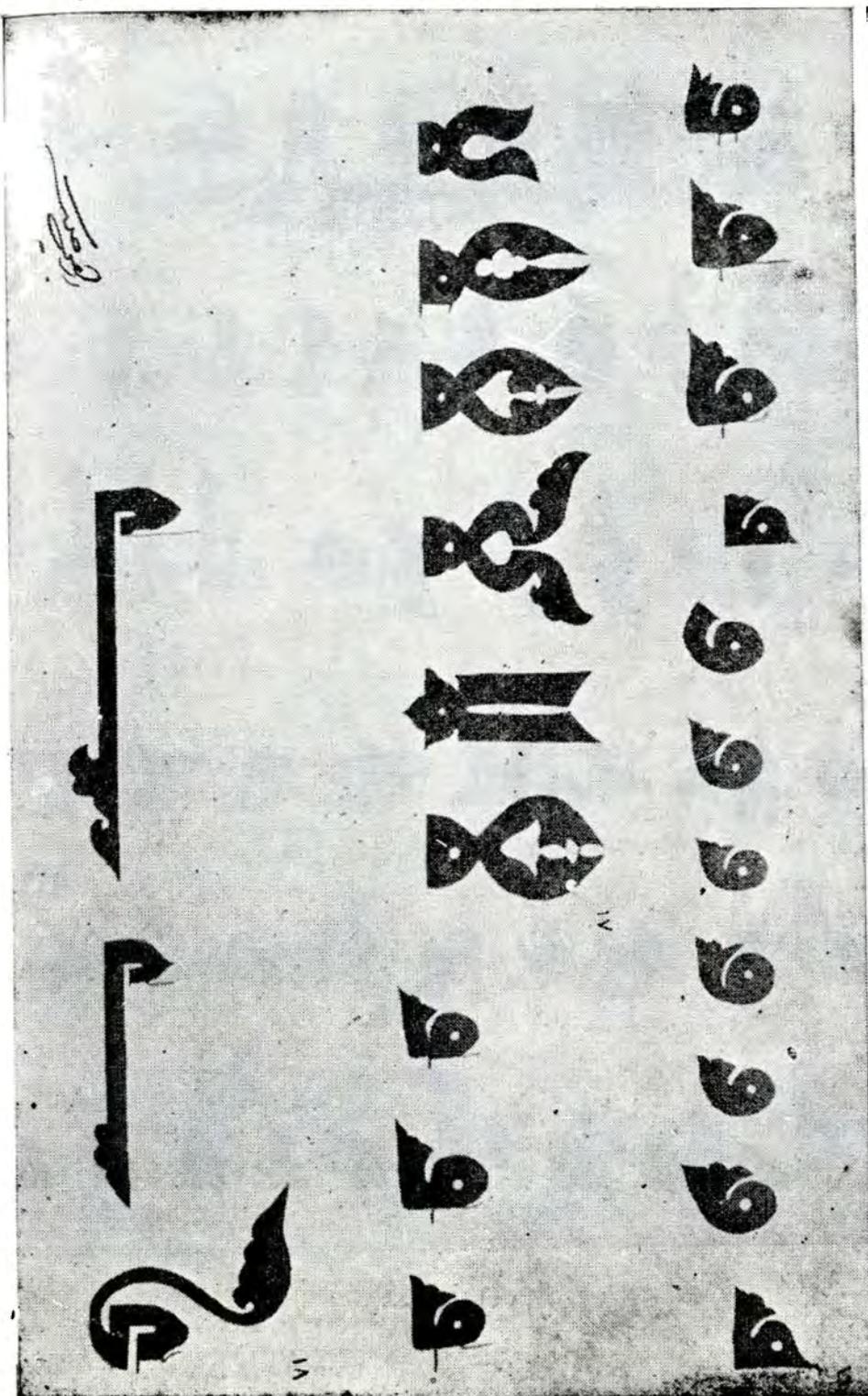
**التحليل الأبجدى :** [أنظر اللوحة رقم ١٦]



لوحة [١٦] تحليل أبجدي للنقش رقم ٧١٣٨ سالف الذكر



ناتم اللوحة [١٦]

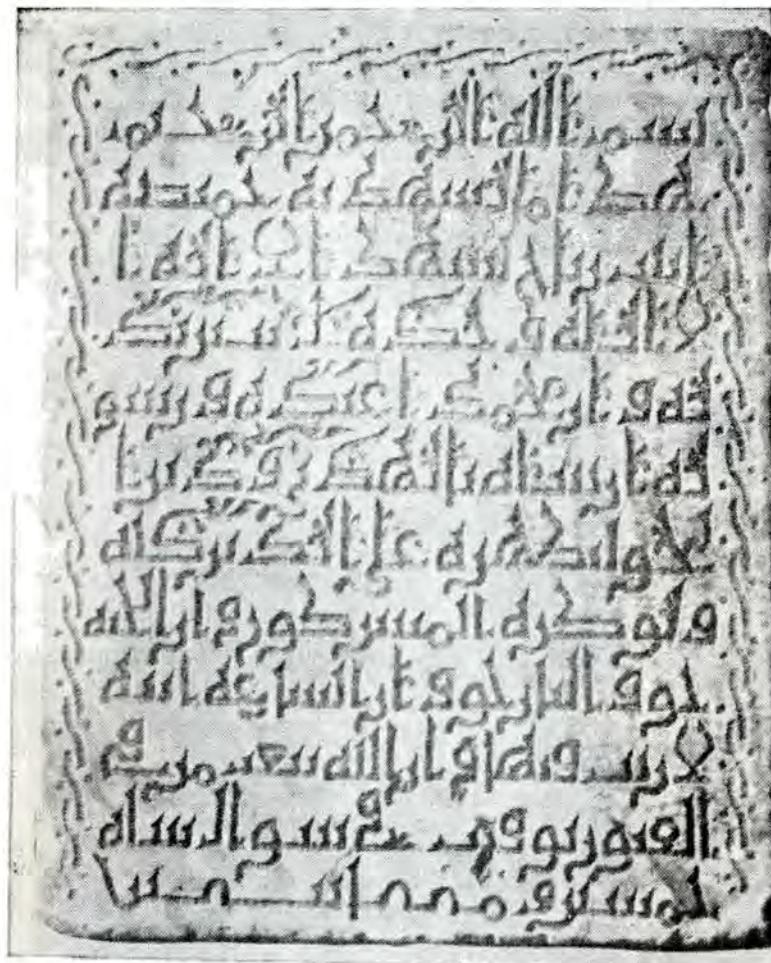


نقش مؤرخ ٢٥٠ هـ<sup>(١)</sup>

- (٢) جهة وروده : (غير معروفة) .  
 (٤) نصه : الجلد الثاني من شواهد القبور ص ١٧٦ .

(١) مادته : رخام .

(٣) أبعاده : ٤٤ × ٥٦ سم .



شكل (٢٥) نقش مؤرخ ٢٥٠ هـ، رقم ٨٨٣٥ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة  
 يقع في لفظ الجلالة ، والألف واللام في كلمة الرحمن والرحيم ، وبعض المحرف  
 للضجعة كالحاء ورأس المال وشكاة الكاف ، وحرف اللام ألف ، وعرادات الراء والنون والواو .

للتحليل الأبجدى : [اللوحة رقم ١٧]

(١) رقم ٨٨٣٥ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة .

كتابه هذا النقش من النوع الفائز (شكل ٢٥)، يقع في نهاية خلاة المستعين العباسى، وهو لذلك يأتى في آخر العصر الذى اصطلحتنا على تسميته بمصر التجويد الأعظم، وهو رغم ما يبذلو عليه في مجموعة من ملاحة ، فقد حروفه في حالة الأفراد ذلك الحزن الذى كان يرجى لها ، وهى تختتم مرحلة من مراحل التجويد في الكتابات الذكارية ليس لها في تاريخ الفن الكبائى إلا القليل من المظاير ، ولو لا ما يحمل النقش من تاريخ صريح لألحنه الباحث في الفن الكبائى بالقرن الثاني - فليس به من مظاهر الجودة شىء يستلفت النظر.

وزخارف هذا النقش لا تخرج عمما سبق أن اصطلحتنا على تسميته عند الكلام على كتابات القرن الثاني ، بالتشمير ، أو التوريق الذى يلعق الطوالع التلازمه ، كالألف واللام في لفظ الجلالة ، والألف واللام في كلمة الرحمن والرحيم ، وبعض المحرف

للضجعة كالحاء ورأس المال وشكاة الكاف ، وحرف اللام ألف ، وعرادات الراء والنون والواو .



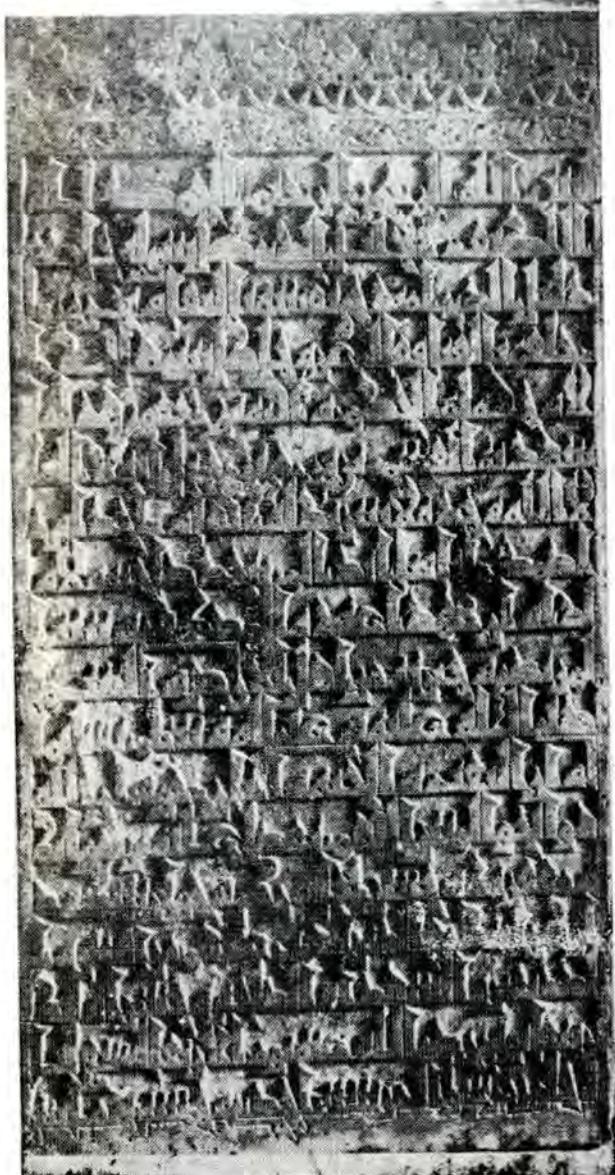
لوحة [١٧] تحيل أبجدى للفش المورخ ٢٥٠، رقم ٨٨٣٥  
في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة

## (٢٥١) نقش مؤرخ ٢٥١ هـ

- (١) مادته : رخام .  
 (٢) جهة وروده : مقبرة أوسم بمحافظة الجيزة .  
 (٣) المجلد الثاني من شواهد القبور ص ١٩٢ .  
 (٤) أبعاده : ١٠١ × ١٨٩ سم .

كتابه هذا النقش (شكل ٢٦) إحدى الكتابات القديمة التي تخلل بالبساطة وتصف رغم ذلك بالقوة والجمال، وهي تحفظ بكل مزايا عصر التجويد الذي مرت به امته من كتاباته ، ولو أنها تبتعد عنه بعض الوقت ، لوقعها في خلافة العزز ، أى في مرحلة انتقال غلب على كتابتها التأثر النسبي .

والناظر في كتابة هذا النقش يدرك مبلغ العناية التي خصت بها ، ولقد كان صانع هذا النقش مزخرفاً ماهراً ، لا شك في ذلك ، تحجت مهارته الزخرفية في الترتيب الذي يعلو كتابة النقش ، والذي يذكر بيمض زخارف الواجهة في قصر المشتى ، وزخارفه بوجه عام هي التمايل في أعلى الطواعم ، المنسكون من تعريف هامة ألف ورأس اللام تعريفاً مائلاً بتعريف ، وقد أبدع مزخرف هذا النقش نوعاً من التمايل بين الألف واللام في كامنة (الخيبر) لم نراه نظيرآ في كل ما أمر علينا حق الآن من كتابات ، وهو تمايل كبير الشبه بتماثل قائم (اللام ألف) ، ومن زخارف هذا النقش أيضاً الزخرفة الورقية التي تحلى رأس الدال وبشكلة السكاف ، وعرفة الحاء المفردة ، وعرافات الراء والتون والياء ، والأجزاء الساقطة من الحاء وأخواتها عن مستوى التطبيع ، وفقاً الحاء المرتكز على ذلك المستوى ، وتستطيع العين للبداية ، وقائم الطاء ، وقائم اللام ألف – ويستلتفت النظر في كتابة هذا النقش



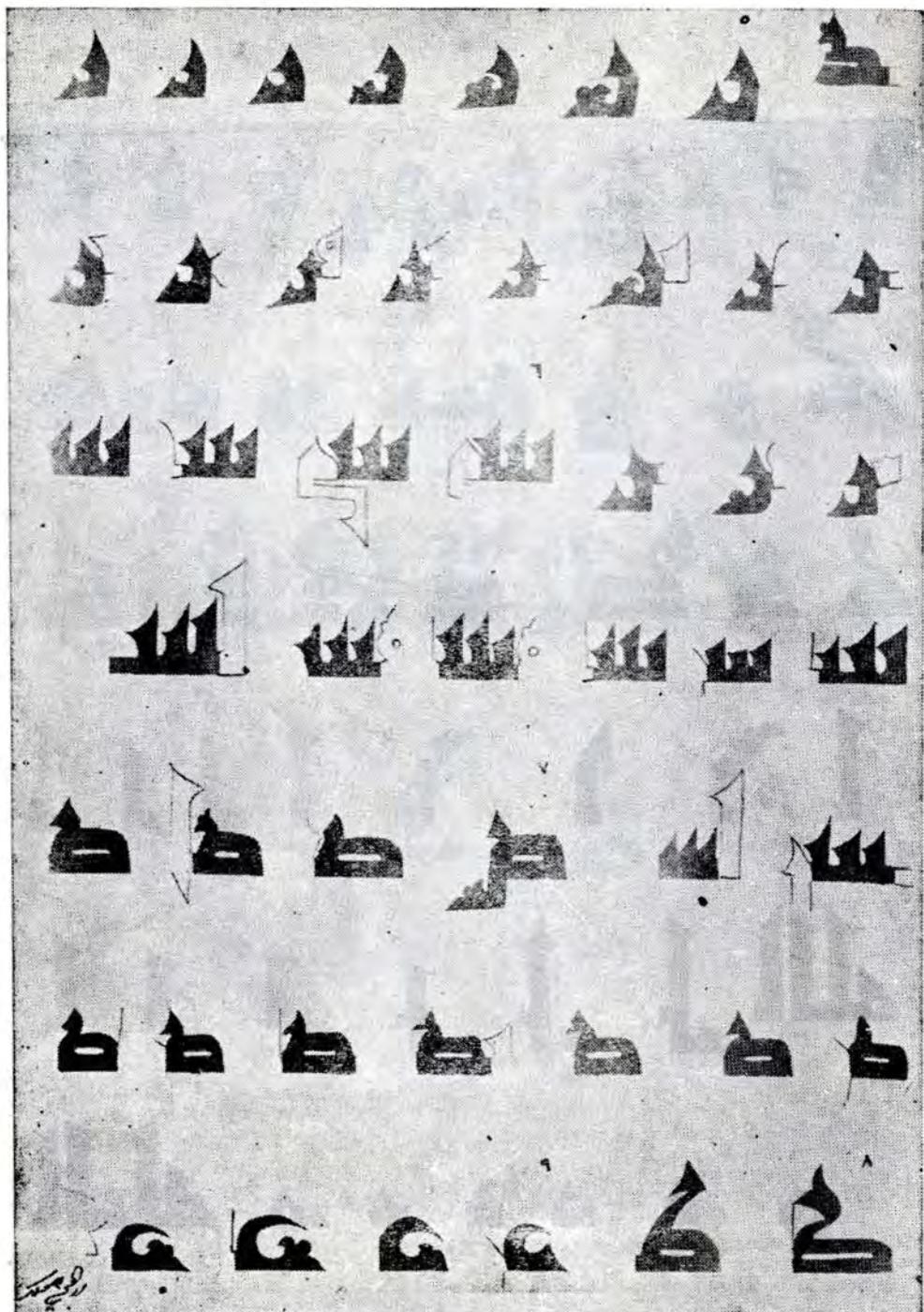
شكل (٢٦) نقش مؤرخ ٢٥١ هـ ، رقم ٣٣٧٧  
في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة

تربيع عرافة العين كاف في كامة (خاضع) ، وتربيع فرجع الياء ، ونفي في نهاية ذلك الرجع ، متنوع الاشكال — ما بين ورق ورمحى ولوبي ، وافتنان الصانع ظاهر في إبداع مجموعة طيبة من حرف «اللام ألف» ، ولو أنه لم يأت في ذلك بجديد .

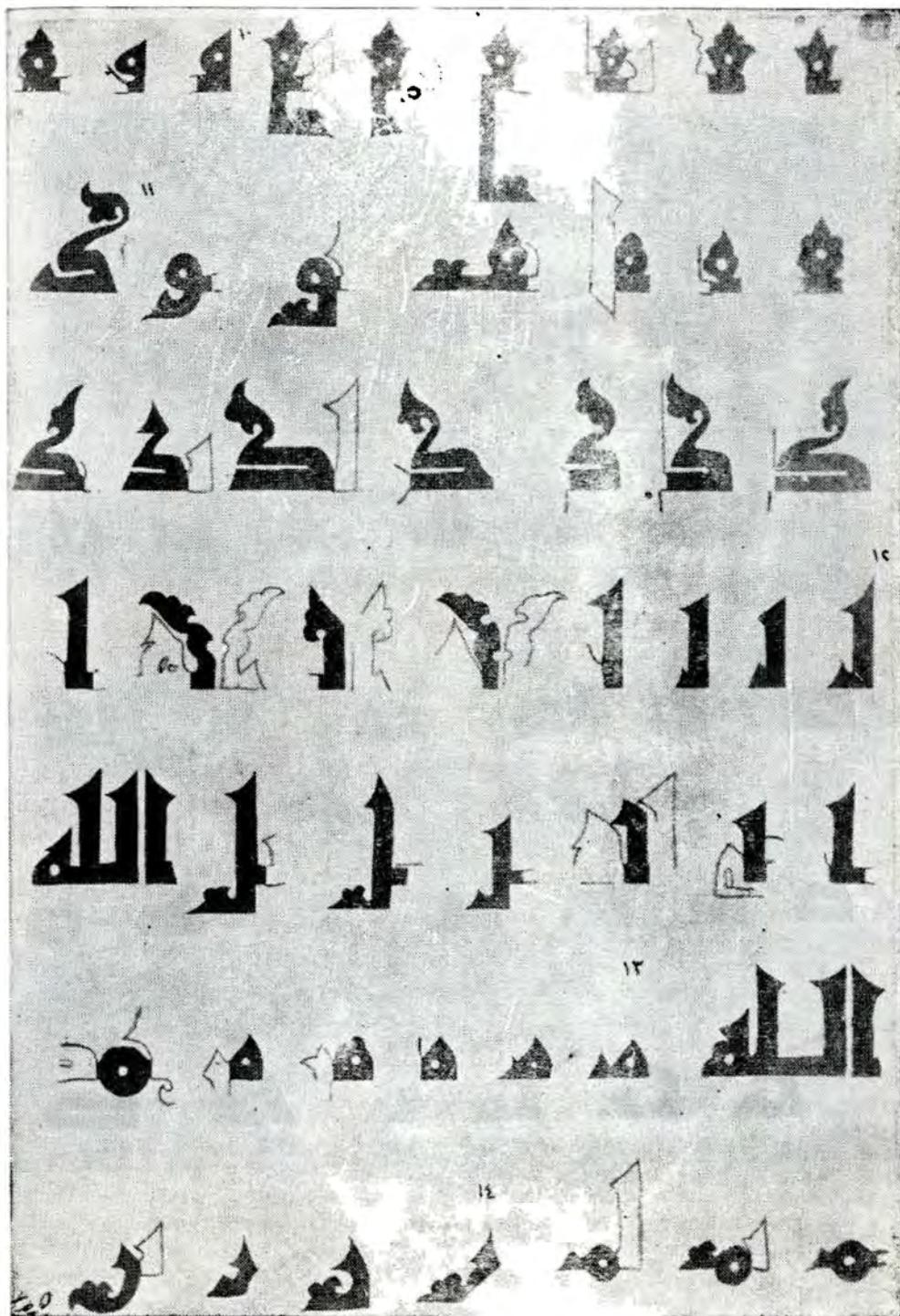
للتحليل الأبجدى : [أنظر اللوحة ١٨] .



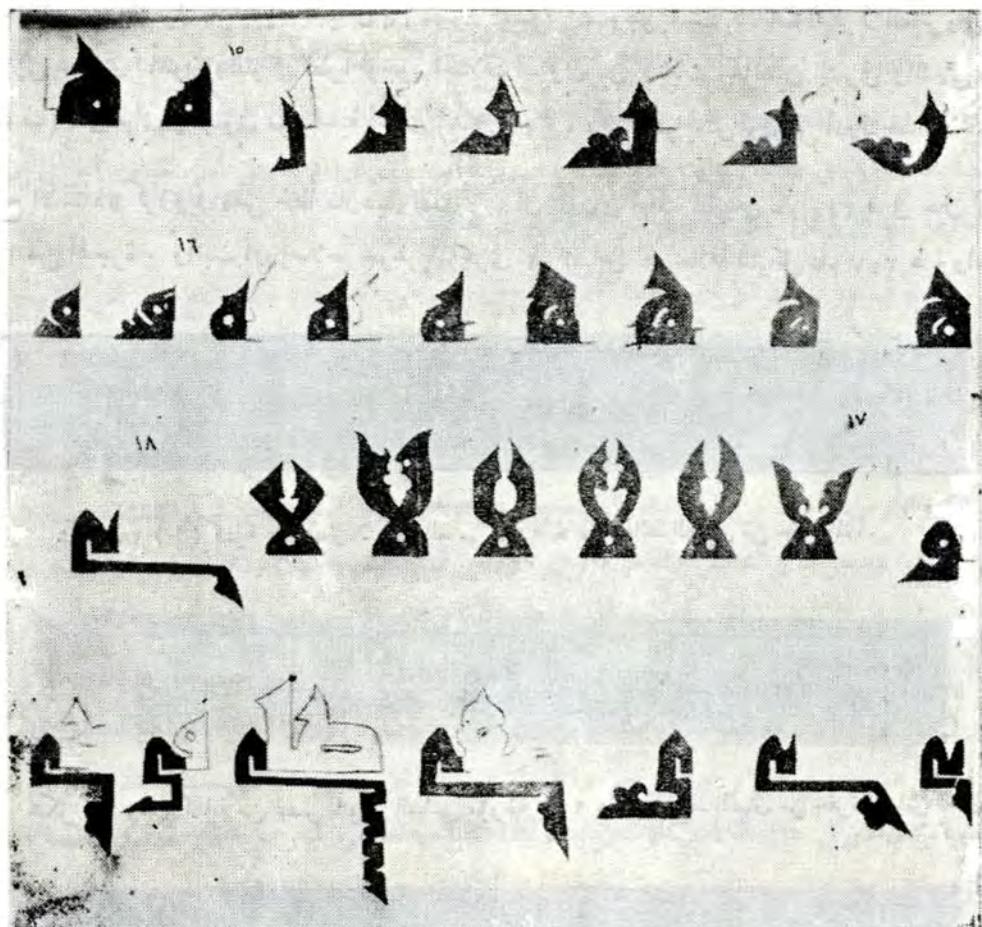
لوحة [١٨] تحليل أبجدى ل النقش رقم ٢٣٧٧ في سجلات المتحف الإسلامى بالقاهرة



[١٨] تابع اللوحة



تابع اللوحة [١٨]



[١٨] تابع الورقة

## كتابات مقاييس النيل بالروضة ٢٤٧ - ٢٥٩

أول من تناول كتابات المقاييس بالدراسة «مارسيل»<sup>(١)</sup> أحد علماء الحلة الفرنسية على مصر ، هكذا يقول «فان برشم»<sup>(٢)</sup> ، ويقسم «مارسيل» كتابات المقاييس إلى عصور خمسة<sup>(٣)</sup> ، وهو ينسب كتابات الإفريز الدائير على جوانب حفرة المقاييس إلى عصرى للأمون والمتوكل نظراً لوجود اختلاف أسلوبى بين كتابات الحائطين الشرق والشمالى من ناحية (شكل ٢٧ ا ، ب) ، والغربي والجنوبى من ناحية أخرى (شكل ٢٧ ج ، د) ، وهو يمتد أول من أدرك هذا الاختلاف .

وقد أصلح الأستاذ «كرزوبل» من خطأ مارسيل الذى زعم أن للأمون أصلح للمقاييس عام ٢٤٤ هـ في حين أن للأمون توفى عام ٢١٨ من المجرة ، وأنبت أن إصلاحاً جوهرياً أجرى في المقاييس في خلافة المتوكل عام ٢٤٧ هـ ، واستشهد على



شكل ٢٧ (ا) كتابة من عصر المتوكل العباسى ٢٤٧ هـ على الحائط الشرقى من حفرة المقاييس



شكل ٢٧ (ب) كتابة من عصر المتوكل العباسى مؤرخة ٢٤٧ هـ على الحائط الشمالى من حفرة المقاييس



شكل ٢٧ (ج) كتابة من عصر المتوكل مؤرخة ٢٤٧ هـ على الحائط الغربى من حفرة المقاييس

(١) انظر «مارسيل» Description de l'Egypte, état moderne, vol. II, Paris, 1823.

(٢) فان برشم .

(٣) ا — عصر الإنشاء في خلافة سليمان بن عبد الملك (٦٩٧/٩٦ هـ) .

ب — عصر إصلاح في خلافة الأمون العباسى (٢٤٤ هـ) .

ج — عصران من الإصلاح في خلافة المتوكل العباسى ، الأول حوالي (٢٣٣ هـ) والثانى حوالي (٢٤٧ هـ) .

د — عصر إصلاح في خلافة المستنصر الفاطمى (٤٨٥ هـ) .

ه — عصر ترميم وإضافة إلى مباني المقاييس في حكم السلطان مصطفى الثالث العثمانى (١١٨٠ هـ) .

و — أعمال تمت في المقاييس على أيدي علماء الحلة الفرنسية (١٢١٥/١٧٩٩ هـ) - (١٨٠٠/١٧٩٩ م) .

ولا يذكر مارسيل على وثائق تاريخية يدعم بها تقسيمه .

شكل ٤٧ ( د ) كتبة من عصر المتوكل مؤرخة ٢٤١ هـ على أحاطط الجنوبي من حفرة المقاييس صدق دعوه يا أورده ابن خلــكان « في الوفيات » عن أبي الرداد<sup>(١)</sup> الذي وكل إليه « المــتوكل » أمر المقاييس في ولاية يزيد ابن عبد الله التركى على مصر ( ٢٥٠ / ٢٢١ هـ ) ، وفي قيام « أبي الرداد » على أمر المقاييس أجرى إصلاح هام فيه بأمر من الخليفة المــتوكل وعلى يدى المهندس العراقى أحمد بن محمد الحاسب .

وقد اختار « أبو الرداد » لتزيين أحاطط حفرة المقاييس آيات من القرآن ، نظمت مع إسم أمير المؤمنين على الرخام بخط مقوم غليظ على قدر الأصبع ، ثابت في بدن الرخام ، مصبغ الحفر باللазورد الشمع يقرأ من بعد<sup>(٢)</sup> فجمل أول ما كتب أربع آيات متساوية المقادير في سطور أربعة في ترييع بناء المقاييس ، على وزان سبعة عشر ذراعاً من العود<sup>(٣)</sup> وجمل بإزاء التراب الثامن عشر من محمود المقاييس سطراً واحداً يحيط بجميع الترييع « بــسم الله الرحمن الرحيم الله الذى خلق السموات والأرض وأنزل من السماء ما أخرجه به من ثمرات رزقاً لكم وسخر لكم الفلك لتجرى في البحر بأمره وسخر لكم الأنهار وسخر لكم الشمس والقمر دائمين ، وسخر لكم الليل والنهار وآتاكــم من كل ما سأنتــوه وإن تعدوا سبعة الله لا تخصــوها إن الإنسان لظلوم كفار »<sup>(٤)</sup> ؛ بــسم الله الرحمن الرحيم مقاييس عــين وسعادة ونــعمة ولــامة أمر يبنــاته عبد الله جعفر الإمام المــتوكل على الله أمــير المؤمنين أطال الله يقــاءه وأدام عــزه وتأيــيده على يدى محمد بن محمد الحاسب سنة سبع وأربعين ومائتين<sup>(٥)</sup> ، وكتب فوق باب مدخل المقاييس حيث يقرــؤه السابلة على أحاطط الرقاق القابل للنيل على الرخام سطراً هو « بــسم الله الرحمن الرحيم والحمد لله رب العالمين وصلــى الله على سيدنا محمد سيد المرسلين ، أمر عبد الله جعفر الإمام المــتوكل على الله أمــير المؤمنين يبنــاه هذا المقاييس المــاشى ليعرف به زيادة النيل ونقصانه ، وأطال الله يقــاءه أمــير المؤمنين وأدام له العز والنصر ، والظفر على الأعداء ، وتابع الإحسان والنماء ، وزاده في الخير رغبة ، وبالرــوعة رفقة ، وكتــبه أحمد بن محمد الحاسب »<sup>(٥)</sup> .

(١) راجع كرزوبــل 296-7 . K.A.C. Creswell, Early Muslim Architecture, II, pp.

وقاربــون بــابن خــلــكان -- الــوفــيات « أبو الرــداد » من ٤٨٣ ، ٤٨٤ ، ٤٨٥ .

(٢) ابن خــلــكان الــوفــيات ( ترجمة أبي الرــداد ) ص ٤٨٣ - ٤٨٥ .

(٣) جمل على أحاطط الشرق المقابل لمدخل المقاييس :

« بــسم الله الرحمن الرحيم ونزلــا من السماء ما مبارــكــا نــأبــينا به جــنــات وحــدــا حــصــبــدــه » ( قــرآن - سورة « ق » الآية ٨ )

وعلى الجانب العربــي :

« ألم تر أن الله أــنــزلــ من السماء ما فتصــحــ الأرض مخــضــرة إن الله أــطــيفــ خــبــيرــ » ( قــرآن - سورة « الحــجــجــ » الآية ٦٢ )

وعلى الجانب الشــمــالــي :

« ونــرــى الأرضــ هــامــدةــ فإذا أــزــلــا عــنــها المــاءــ اهــتزــتــ ورــبــتــ وــأــبــتــ منــ كــلــ زــوــجــ بــهــيجــ » ( قــرآن - سورة « الحــجــجــ » الآية ٤ )

وعلى الجانب الجنــوــبــي :

« وــهــوــ الــذــى يــنــزــلــ الــثــيــثــ مــنــ بــعــدــ مــا قــطــلــوــا وــيــنــشــرــ رــحــتــهــ وــهــوــ الــوــلــىــ الــحــيــدــ » ( قــرآن - سورة الشــورــى الآية ٤٧ )

(٤) قــرآن : سورة إبرــاهــيم الآيات ٣١ و ٣٢ و ٣٣ ، ولا تزال هذه الآيات في موضعها الذى ذكرــه ابن خــلــكان عن أبي الرــداد حتى وقتــنا هذا ( شــكــل ٢٨ ) .

(٥) وليس لهذا النــســ وجود الآنــ ، وهو النــســ الذى أــزــلــهــ ابن طــولــونــ عندما أــجــرــىــ بالــمــقــايــســ إــصــلاحــهــ المعــرــوفــ .

ولما أزال مهندس ابن طولون النص المتضمن اسم الخليفة التوكل في داخل التريبيع ، والذى كان يأتى مباشرة بعد قوله تعالى « إن الإنسان لظالم كفار » أحلى مكانه الآيات [ هو الذى أنزل من السماء ما هى شراب ومنه شجر فيه تسمون ينبت لكم به الزرع والزيتون والتخييل والأعتاب ومن كل المترات إن في ذلك لآية لقوم يتفكرون ( قرآن - سورة النحل الآياتان ٩ ، ١٠ ) وأنزلنا من السماء ما هى طهوراً نحيى به بلدة ميتاً ونسقيه مما خلقنا أنعاماً وأناساً كثيراً ( قرآن - سورة الفرقان ، الآياتان ٤٧ ، ٤٨ ) ، وصلى الله على محمد النبي وآلته وسلم تسليماً ( شكل ٢٨ - ١ ) .



شكل (٢٨) نصوص الحائطين الشرف والشهاد وكلمة كفار في بداية الحائط الغربى ( من عصر ابن توكى ٢٤٢ )



شكل (٢٨ - ١) نصوص الحائطين الغرب واجنوبى بعد كلمة « كفار » ( من عصر ابن طولون )



شكل (٢٩) الـكتابات الدائرة على الموانئ الأربع يازاء الذراع الثامن عمر من عمود المقياس كما ترى الآن ، خليطاً بين كتابات عمر التوكل وكتابات حصر ابن طولون

وهكذا تظهر في داخل تريبيع المقياس نصوص قرآنية يتحقق الجزء الأول منها مع ما يذكره ابن خلkan في ترجمه

لأن الرداد ، هي جزء مما أتفقناه على الرخام أحمد بن محمد الحاسب ، ويختلف الجزء الثاني منها ( بعد كلمة كفار ) عما يذكره ابن خلkan في الترجمة المذكورة .

هل أن أسلوب الكتابة في شقي القس مختلف ، ويلاحظ « كروزويل » في هذا الصدد ما لاحظه قبله « مارسيل » بزمن طوبل : أن الكتابة على الحائطين الغربي والجنوبي ( بعد كلمة كفار ) أقل جودة ، ويستخلص « كروزويل » من ذلك أن كتابة الحائطين الغربي والجنوبي قد عبّثت بهما يد متأخرة فبدلت من عبارتهما ، ويضيف إلى ملاحظاته أن كتابة هذين الحائطين لا تختلف من الناحية الأسلوبية عن كتابة الحائطين الآخرين إلا من حيث طريقة الإنفاذ<sup>(١)</sup> ، وهو يرى شبهًا كبيرًا بين نقوش الحائطين الغربي والجنوبي القوية الغليظة ، وبين كتابة الأفريز الخشبي الذي يدور بأسفل السقف بالجامع الطولوني ( شكل ١ - ٤٧ ص ) ، ويعتقد من ذلك أنه يريد أن ينسب إلى ابن طولون ذلك التبديل الذي لحق كتابة هذين الحائطين ، سيا وقد عرف عنه أنه أجرى بالقياس إصلاحات جاوزت الألف دينار عام ٢٥٩ هـ<sup>(٢)</sup> .

وهكذا لا يرى كروزويل مجالا للشك في أن ابن طولون هو الذي أجرى هذا التبديل في كتابة القياس ، وتنقسم كتابة القياس بحسب رأي كروزويل<sup>(٣)</sup> إلى :

- ١ - كتابة على العمود من خلافة سليمان بن عبد الملك ( ٩٦٧ هـ ) .
- ٢ - كتابة من عصر الموكيل البابسي ( ٢٤٧ هـ ) على الحائطين الشرقي والشمالي وجاء يسير جدًا من الحائط الغربي - تنتهي عند كلمة ( كفار ) .
- ٣ - كتابة من عصر ابن طولون ( ٢٥٩ هـ ) على الحائطين الغربي والجنوبي ، تبدأ بعد كلمة كفار .

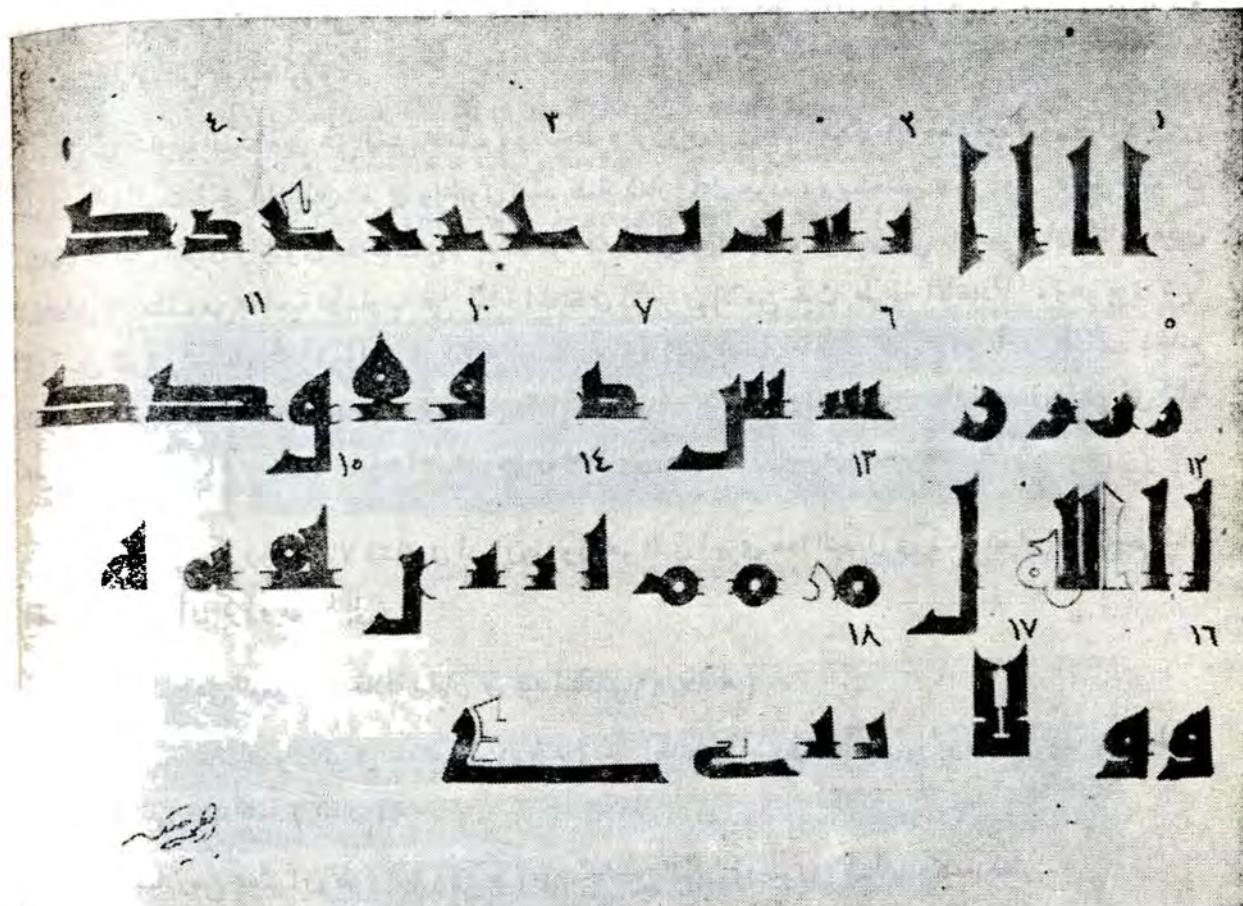
ويرى « كروزويل » أن كتابة القياس هذه تعتبر من أقدم الكتابات التذكارية القائمة في مكانها ، التي أمكن تأريخها تاريخيًّا مقطوعًأً بصحتها ، وقد ساعدت ملاحظات مارسيل ( البيوجرافية ) الأستاذ كروزويل على استنباط كثير من الحقائق الهامة عن القياس ، وهي الحقائق القيمة التي انتهى إليها فيما أورده عن مقياس النيل في مؤلفه الكبير<sup>(٤)</sup> .

ونحن نستطيع استنادًا إلى ملاحظات مارسيل وكروزويل من ناحية ، وعلى ضوء من دراستنا البيوجرافية الخاصة لكتابات القياس ، أن نقرر في كثير من الثقة الحقائق الهامة الآتية :

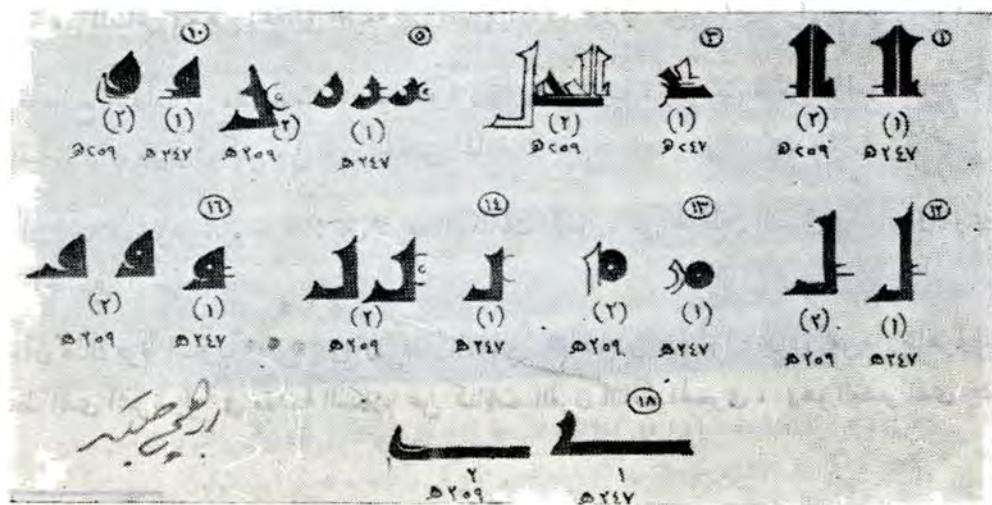
- ١ - أن اختلافًا جوهريًا يوجد فولاً بين مجموعة الكتابات المنقرضة على الحائطين الشرقي والشمالي وجموعة الكتابات المنقرضة على الحائطين الآخرين .
- ٢ - أن هناك فرقاً أسلوبياً يمكن إدراكه بمقارنة هاتين الكتابتين ، فالآولى مجودة تعبويدًا ظاهرًا يتحققها بعمر التعبويد الأعظم الذي أشرنا إليه في مقدمة الكلام عن كتابات القرن الثالث المجري ، وهو مصر الذي يشمل خلافة

(١) كروزويل ، المرجع السابق .

(٢) المرجع السابق ص ٢٩٦ وما بعدها .



<sup>١٩٧</sup> لوحة [١٩٧] أبجدية مستخلصة من كتابات المقياس التي أنجزها «أحمد بن محمد الحاسب» في عهد المتوكل ٢٢٧هـ



شكل (٣٠) مقارنة أسلوبية بين الكتابات التي أنجزها أحد بن عبد الحاسب في المقياس ٢٤٧ [مرقومة ١] والكتابات التي أدخلها ابن طالون ٢٥٩ [مرقومة ٢]

الموكل (٢٣٢ هـ) وخلافة المنعم (٢٤٨ هـ) وخلافة المستعين (٢٥١ هـ) ، وفناز كتاباته في مصر بالرمانة ودق الإنقاذ والازان والجرى على أصول كتابة ثانية<sup>(١)</sup> — لوحة [١٩] .

٣ — أن كتابة الحائطين الغربى والجنوبى ، وهى أقل جودة من سابقتها ، تمت بصلة كبيرة إلى مجموعة كتابات المصر الطولونى في مصر ، فهى كبيرة الشبه بكتابات اللوح التأسيسى لإنشاء المسجد الطولونى ، وكتابات الإفريز الحنفى الدائر بأسفل السقف بالمسجد الطولونى (شكل ١ - ١) ، ونحن نتفق في ذلك مع الأستاذ كرزويل أول من أدرك شبه هذه الكتابة بكتابه الإفريز المذكور .

وقد ثبتت لنا من مقارنة عدد كبير من كتابات العصر الطولونى بعدد مماثل من كتابات عصر الموكل والمنصور والمستعين ، أن تأثيراً نسبياً أدرك الفن الكتابى منذ نهاية عصر المتر ، بحيث بدت كتابات المصر الطولونى في مجموعة أقل جودة من كتابات عصر الموكل .

٤ — على أنه مما يستلفت النظر لأول وهلة اختلاف حرف الراء في الكتابتين ، فمما في الكتابة الأولى مدورة مصغرة وفي الثانية مزواة مكببة ، واختلاف في معالجة الحروف القاعدة ، وفرقات الحروف ، كما يتبيّن الناظر من فوره احتفاظ الكتابة الأولى بسمك واحد ، وتزاحم في حروف الكلمة الواحدة ، وليس هذا شأن الكتابة الثانية ، فهى لا تتحفظ في مواطن كثيرة بوحدة السمك ، وتبعد متباudeة الحروف وكأنما أريد بهذا أن تعلّم الآيات القرآنية الختارة مساحة معينة ، وقد نجح ناقد هذه الآيات في ذلك بعض النجاح ، إلا أنه في سبيل ذلك ، اضطر اضطراراً إلى إحداث خلعة ظاهرة بين حروف الكلمة الواحدة ، وبين الكلمة وجاراتها ، وهذا جاءت مجموعة الكتابات على الحائطين الغربى والجنوبى موسعة لا يظهر فيها أى تزاحم الحروف أو تراص الكتابات ، كما هو الحال في كتابات الحائطين الشرقي والشمالي .

٥ — ويرى الأستاذ كرزويل أن الفرق بين كتابة الحائطين الشرق والشمالي وكتابة الحائطين الآخرين ليس فرقاً أسلوبياً بقدر ما هو فرق في طريقة الإنجاز .

على أنه إن كانت هناك أوجه من الشبه بين الكتابتين أدركها الأستاذ كرزويل ، فإنما تنحصر في : (١) أن كلتا الكتابتين من النوع الكوفى البسيط (ب) أن الشخص الذى نيط به إنجاز الكتابة الأخيرة في عصر ابن طولون جهد جهداً كبيراً لكي تأنى كتابته مشابهة في روحها وأسلوبها لكتابه الحائطين الشرقي والشمالي ، وقد نجح نجاحاً ظاهراً في ذلك في حروف الواو والفاء المتوسطة واللام ألف (ج) ذلك فضلاً عما يكون داعماً في الأساليب الكتابية الذكارية من صفات مشتركة (د) يضاف إلى ذلك أن الرغبة في التجويد كانت ديدن الكتاب في الحلقات المتوسطة من القرن الثالث وأن كتاب ابن طولون لا بد أن يكونوا قد حرصوا على الاحتفاظ بمستوى كتابى نافساً به الكتابات العرافية ، إلا أن

(١) على أن مقارنة الكتابة المنقوشة على الحائطين الشرقي والشمالي في حفرة المقاييس ، وهى الكتابة الباقيه من عصر الموكل ، بالكتابات المصرية المعاصرة أوضح أن هناك خلافاً ظاهراً بين أسلوب هذه الكتابات وأسلوب الكتابات الذكارية الحالية (انظر المجلد الثاني من « شواهد القبور » اللوحات ٢٧ و ٢٨ و ٢٩ و ٣٠ و ٣١ و ٣٢ و ٣٣ و ٣٤ و ٣٥ و ٣٦ ) الأمر الذى يؤكّد أن « محمد بن أحد الحاسب » الذى وكل إليه الموكل أمر إصلاح المقاييس ٢٤٧ هـ والذى يذكره ابن خا كان في ترجمته لأبي الرداد والذى أثبت اسمه في نهاية الكتابة — لا بد أن يكون قد كتب بأسلوب العراق .

كتبه هنا ، برغم الجهد الذي أفقه في حماكة أسلوب أحمد بن محمد الحاسب — لم يوفق إلا بقدر ، لهذا كان الشق الثاني من كتابة المقياس بسبب هذا كله قريب الشبه بكتابه *الشق الأول*<sup>(١)</sup>.

٦ — وأعتقد أنه يجوز لنا الآن بكثير من الثقة أن نرجع كتابات الحائطين الأولين إلى عصر التوكل ، وأن نلاحظ أن أسلوبها يكاد يكون فريداً لا يغدو الأسلوب المحلي إلا في القليل ، وأن نقول إن منفذها على الرخام هو محمد بن محمد الحاسب المهندس الذي أوفره التوكل لإصلاح المقياس في ولاية أبي الرداد عليه ، وأن نضيف إلى ما يقرره الأستاذ كرزويل من أن كتابة المقياس تعتبر من أقدم الكتابات التذكارية المؤرخة في مصر ، أنها لابد أن تكون قد كتبت بأسلوب العراق .

٧ — كما يمكننا أن نؤكد أن كتابة الحائطين الآخرين ترجع إلى عصر ابن طولون ، وأن تقرر أن أسلوبها هو أسلوب الكتابات المصرية المحلية المعاصرة — سوى أن بها جودة ظاهرة نستطيع أن ندرك السر فيها — وأن تقرر مع الأستاذ كرزويل أن هناك شيئاً ملحوظاً بين أسلوب هذه الكتابة وأسلوب كتابة الإفريز الخشبي الدائر بأسفل السقف بالمسجد الطولوني ، أساسه غلط الحروف وازانها وقوتها في كل منها ، وأن نضيف إلى ذلك أن هناك شيئاً بين هذه الكتابات وكتابات اللوح التأسيسي بالجامع المذكور يدرك بالتدقيق وإمعان النظر .

وهكذا ثبتت لنا الأدلة الفنية البليوجرافية البحث :

١ — أن كتابة المقياس التي نسبها مارسيل إلى عصر للأئم (١٩٩) والتي انكر كرزويل نسبتها إليه ، وأيد بالأدلة التاريخية القوية نسبتها إلى عصر التوكل — إنما هي (بالدليل الكتابي) من عصر التوكل فعلاً .

٢ — أن الكتابة التي نسبها مارسيل إلى عصر التوكل (٤٣٢) ولائق نق «كرزويل» بالأدلة التاريخية نسبتها إليه ، ملعقاً إياها بعصر ابن طولون — إنما هي (بالدليل الكتابي) من عصر ابن طولون فعلاً .

وتعتبر هذه الكتابات بشقيها من أجود كتابات العصر ، وهي بالقلم الكوفى البسيط القوى ، وقد ساعدت مادة الحجر الرخائى الذى أبجذب فوقه على ملامسة متونها كما ساعده طريقة القطع المعيق ، غير المائل ، على شدة وضوحها ، ولاشك أنها كانت أول الأمر ، حين كانت مصيغة الحفر باللازورد للشمع ، أكثر وضوحاً مما هي الآن .

للتحليل الأبجدى : انظر [ اللوحة رقم ١٩ ] .

---

(١) ولكن النظرة المدققة التي ينظرها إخصائيو الكتابات سرعان ما تبين الفرق الأسلوبى الكتابتين .

## (١) نقش مورخ ٢٦٠ هـ

(٢) جهة وروده : (غير معروفة) .

(١) مادته : رخام

(٢) نصه : المجلد الثالث من شواهد القبور ، ص ١٠٢ . (٣) أبعاده : ٢١ × ٦٠ سم



شكل (٣٠) نقش قبري مؤرخ ٢٦٠ هـ ، رقم ٨٦١٦ في سجلات شواهد القبور - المتحف الإسلامي بالقاهرة

ومن مقارنة العين المبتداة والمتوسطة (المثلثة) واليم التوسطة والدال المفردة والكاف المبتداة والواو المفردة والهاء المبتداة واللام ألف في اللوح التأسيسي ، بعياراتها في النقش الذي نحن بصددناه .

٢ - على أن كتابة هذا النقش بها عحاولات زخرفية ، في حين تخلو كتابة اللوح التأسيسي من الزخرف .

حروف هذا النقش (شكل ٣٠) تمتاز بشيء من الفلط والقصر ، وهي تشارك في ذلك كتابات الحلقات الأولى من النصف الثاني من القرن الثالث المجري بوجه عام ، فيها نوع من القرمطة البدائية في المروف ، ويعزز كتابات هذه الحقبة من القرن الثالث ذلك التضييق الذي أخذ صانعو القوش أنفسهم به ، وكان من آثاره السيئة أن الحروف لم تأخذ أبادتها الطبيعية ، فبدت الكتابات كأنها مضغوططة إلّا كل جوانبها ، يتضح ذلك بالنظر العامة ، وبالنظر إلى لفظ الجلالة وكلمة « محمد » بصفة خاصة .

وكتابه هذا النقش كبيرة الشبه بكتابات المسجد الطولوني ، ولا سيما كتابة اللوح التأسيسي للمشت الآن في حصن الجامع ، وقد استطعنا أن ندرك من أوجه الشبه بينهما ما يمكن حصره في القطف الآتية :

١ - تزاحم الحروف في الكلمة الواحدة .

٢ - الشبه التام بين لفظ الجلالة في كليهما .

٣ - جريان الحروف في النقشين على قاعدة واحدة تقريباً ، كما يظهر ذلك من مقارنة العين في اللوح التأسيسي بالعين في النقش الذي نماجه ،

ومن مقارنة العين المبتداة والمتوسطة (المثلثة) واليم التوسطة والدال المفردة والكاف المبتداة والواو

والزخارف التي تحيط بهذا النقش : فرع نباتي مورق ، وزخرفة فصية فوق ميم البسمة ، وعمايل ورق في طالعى كفرن  
الرحمن والرحيم ، ووريدة في الفراغ الحادث بين الراه والحااء في كامة الرحمن ، وفرع نباتي مورق يعلو الفراغ  
الحادث فوق ميم كلمة الرحيم ، وعمايل مشابه في طالعى اللام ألف — ذلك فضلا عن الزطيب في عرافة الواو في  
كلمة رسو ، والتي تنتهي بذئب معرض جهة اليسار وترطيب في نون كامة (المين) ينتهي بطلوغ معرض حرف ، وتعطيط  
في كامة (مائتين) بين الم والألف ، ورجع في الباء في كلمة « حى » ينتهي بزخارف فصية وتحريف .

ويمثل هذا النقش كتابة المسر الطولوني التي لم تتأثر بعوئرات عراقية في أسلوبها أو في طريقة إنجازها ، وكتابه مثال طب للكتابات الطولونية على الأحجار .

للتحليل الأبعدي : [ انظر اللوحة رقم ٢٠ ].



لوحة [٢٠] تحمل أبجدي للفرش رقم ٨٦١٦ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة

## النقش التأسيسي للجامع الطولوني ٢٦٥ هـ

في هذا النقش عبارة عن لوحة من الرخام (شكل ٣١) عبّث به الزمن فانشطر شطرين بكسر رأسه ، جمعتهما جنباً بحسب إدراة حفظ الآثار العربية ، وبنتها في إحدى الدعامات بصحن المسجد الطولوني ، فأصبح النص بذلك يكاد يكون كلاماً ومقرضاً آ(١) .

وأول من تناول كتابة التأسيس بالكلام «مارسيل» من علماء الحلة الفرنسية (٢) ، وعاق «فان برشم» في المجلد التاسع عشر من منشوراتبعثة الأنثربولوجية الفرنسية بالقاهرة في كلامه عن الكتابات الطولونية على ملاحظات «مارسيل» بالايضاح هنا إلا في القليل (٣) . وهو يرى في كتابة هذا اللوح التأسيسي شيئاً بكتابه مقام سيدى «محيي الشبيه» (٤) الموجود بقرافة الإمام الشافعى (٥) (شكل ٣٢ هـ) ، على أن دراستنا المقارنة لهاتين الكتابتين أثبتت أن كتابة التأسيس أفل جودة من كتابة مقام سيدى محيي الشبيه - وكتابة القام الشبيهي المؤرخة ٢٩٠ هـ كبيرة الشبه بالنقش المؤرخ ٢٩٠ هـ الذى عالجناه قبل الآن [شكل ٣٠ - لوحة ٢٠] إلا أنها تخلو من الزخرف خلواً تاماً ، وقد أشرنا إلى ما بين كتابة هئى ٢٩٠ هـ وكتابة اللوح التأسيسى من قربة فنية (٦) ولا يخلو الأمر من وجود شبه بين كتابة التأسيس وكتابة القام الشبيهى .

ومن عجب أن تجدى كتابة اللوح التأسيسى بالمسجد الطولونى أفل جودة من الكتابات المعاصرة والكتابات المتقدمة عنها بعض الوقت ، على الرغم من أنها كتابة صنعت لمناسبة من أجل المناسبات ، واستجابة لرغبة أمير من أعظم الأمراء ، وفي عصر من عصور الناففة السياسية والنفقة بين مصر وبغداد .

وكتابه هذا النقش منقورة في نوع من الرخام شديد الصلابة لا يساعد على دقة الإنجاز ، غطيت مسطوحها بصبغ أسود يضمون في الرخام ، على نحو ما فعل «أحمد بن محمد الحاسب» في الجزء الغائر من كتابة القياس حين طلاء باللазورد للضلع (٧) ، - وما نلاحظه عليها :

١ - انعدام التناوب بين حروفها ، فبعضها أكثر غلظاً من البعض الآخر ، وبعضها يتجاوز المساحة التي تسمح بها الأصول الفنية للكتابة ، ومن الحروف التي جاوزت الحدود الفنية : العين المتوسطة المثلثة التي علبت حتى بلغت قمتها

(١) لاجم : انظر كتاب جامع الكتابات العربية - M.V. Berchem, C.I.A., 1ère partie, p. 28, No. 10. وللتاريخ : راجم المقربى طامة بولاق ، المجلد الثاني من ٢٦٧/٢٦٥ .

(٢) راجم كتاب وصف مصر لعلماء الحلة الفرنسية .

(٣) راجم فان برشم ، المترجم السابق ص ٢٨ و ٢٩ و ٣٠ .

(٤) انظر «برشم» المترجم السابق -- اللوحة الأولى رقم ١٠ .

(٥) راجم النقش المؤرخ ٢٠٦ هـ سالف الذكر .

(٦) راجم ما ذكر عن تقدير مقياس النيل بالروضة .



شكل (٣١) اللوح التأسيسي للجامع الطولوني

بني هامات الحروف الطالعة ، (الألف واللام) وعرضت حتى كادت تشغل مكان حرفين معاً ، ومنها أيضاً الماء التوسيطة التي صعدت حتى ساوت هامتها هامة الألفات واللامات ، والتي شقت بطريقة غالب عليها القبح .



شكل (٣٢) كتابة مقام سيدى يحيى الشبيه بقرافة الإمام الشافعى المؤرخة ٢٦١

٢ — في أدب الخط العربي أن من صفات الكتابة الجيدة أن تكون مفتحة العيون<sup>(١)</sup> — وكثير من عيون هذا الفتش غير مفتحة .

وهذه الكتابة في مجموعها مصنفة بأحسن صفات المصر ، وهي الناظق وقصر الطوالع ، وتكدس الحروف ، وازدحام الساحة المنقوشة .

وهي تختلف في طريقة انجازها عن كتابة الإفريز الخشبي الدائر بأسفل السقف في الجامع الطولونى التي نفذت بطريقة «القطع المائل»<sup>(٢)</sup> ، كما أنها دونها جودة .

(١) والمقصود بالعيون تدوير الفاء والواو واليم وما شابه ذلك .

(٢) القلم غير الرأسى slanting cut .

## كتابه الإفريز الخشبي بالمسجد الطولوني (٢٦٥)

(١) مادتها : خشب

(٢) نصها : قرآن - سورة البقرة .

تناول «مارسيل» هذه الكتابة (شكل ٣٣) بالنقل ، وخصصها بتصنيف من عناته<sup>(١)</sup> ، وينذكرها ثان برسم ذكره طفيناً في معرض كلامه عن الكتابات الطولونية<sup>(٢)</sup> ، ويقرر أنها من أقدم كتابات المسجد ، وأنها انجزت على الأواخر من خشب الجوز مثبتة بأسفل السقف في أروقة الجامع ، ويستخاذ من طراز الكتابة أنها من عصر التأسيس ، وهو يفضلها عن كتابة الأواخر التأسيسي ، ويقرر أنها من النوع البسيط الحالي من الزخرف ، وينوه بقيمتها من الوجهة البيوجرافية .



شكل (٣٣) جزء من الإفريز الخشبي ذي الكتابات ، الدائر بأسفل السقف بالجامع الطولوني  
[ وقد سبقت الإشارة إليه عند ذكر أنواع الكوفى من ٤٧ ]

وقد لاحظنا أن رسم الحروف كما صورها مارسيل غير مطابق ل الواقع ، لأن صورها على ما يظهر من أسفل ، فوقد العين عليها من زاوية حادة ، فبدت مفرطة شديدة القصر ، ظاهرة الغلط أكثراً من حقيقها ، ساعدنا على كشف هذه الحقيقة تصوير إدارة حفظ الآثار العربية لقطع من هذا الإفريز وهي في مستوى النظر . وذلك حين نزعت الإدارة المذكورة قطع هذا الإفريز من مكانها بقصد إصلاحها وإكمال ما بها من نقص . وبدت الكتابة في هذا الوضع الأخرى (في مستوى النظر) على حقيقها التي يمكن أن نصفها بما يلى :

- ١ - غلط الحروف وازانتها وقصرها النبوي .
- ٢ - انجزت الكتابة بطريقة القطع المائل التي يذهب مؤرخو الفن الإسلامي أنها كانت الطريقة الفضلاة في قطع الأخشاب في العصر الطولوني بتأثير من الفن السامر (٣) .
- ٣ - أن الحروف الطالعة أطول مما أثبته «مارisel» في أطلس المجلد الثاني من «وصف مصر» .
- ٤ - تدوير رأس العين والعين والفاء والكاف وفتحة الياء في الصاد والطاء كلها أوسع مما أثبته مارisel .

(١) راجه مارسل : كتاب «وصف مصر» لمدح الحلة الفرنسيه - أطلس المجلد الثاني .

(٢) برسم : من ٢٨ سطر ٩ .

وَعِنْتَازُ هَذِهِ الْكِتَابَةِ بِالْبَساطَةِ ، وَبِجَرِيَانِهَا عَلَى قَاعِدَةِ كِتَابَةِ وَاحِدَةٍ لَا اخْتِلَافَ فِيهَا ، وَهَذَا هُوَ السُّرُّ فِي جُودَتِهَا ،  
بِمَا يُعْلَمُ أَنَّ لَذَّةَ الْإِثْلَافِ وَقَلَّةَ الْإِخْلَافِ مِنْ صَفَاتِ الْكِتَابَةِ الْجَيْدَةِ .

وَإِذَا قُوِّرَتْ هَذِهِ الْكِتَابَةُ بِكِتَابَةِ الْمَصْرِ بِوْجَهِهِ عَامٌ ، ظَهَرَتْ فَرِيدَةٌ فِي حُسْنِهَا وَبِسَاطِنِهَا وَدَقَّةِ إِنْجَازِهَا وَوَضُوحِهَا .  
وَلَا شَكَّ فِي أَنَّ الْيَدَ الَّتِي أَنْجَزَتْ هَذِهِ الْكِتَابَةَ الْقُرْآنِيَّةَ عَلَى أَفَارِيزِ الْحَشْبِ كَانَتْ يَدًا أَنْدَرَ عَلَى الْكِتَابَةِ وَأَحْدَقَ لِأَصْوَطِهَا ،  
وَأَقْوَى عَلَى إِنْجَازِهَا مِنْ تِلْكَ الْيَدِ الَّتِي تَقْشَّتْ الْلَوْحَ التَّأْسِيَّيَّ ، وَأَغْلَبَ الظَّنُّ أَنَّ هَذِهِ الْكِتَابَةَ قَدْ تَفَاهَتْ عَلَى الْحَشْبِ فِي  
هَذِهِ الْوَقْتِ الَّذِي نَقَرَتْ فِي هِبَّةِ عِبَارَةِ التَّأْسِيَّ عَلَى لَوْحِ الرَّخَامِ — أَى فِي عَام١٢٦٥<sup>(١)</sup> .

وَقَدْ سَبَقَ لَنَا فِي مَجَالٍ آخَرٍ<sup>(٢)</sup> أَنْ أَوْخَدَنَا الْمَلَاقَةَ بَيْنَ كِتَابَةِ هَذَا الإِفْرِيزِ وَكِتَابَةِ الشَّقِّ الثَّانِي مِنْ نَقْوشِ الْمَقِيَاسِ  
(شَكْل٢٩) ، وَهُوَ الشَّقُّ الْمُنْسُوبُ إِلَى إِصْلَاحِ ابْنِ طَلْوَنَ<sup>(٣)</sup> ، وَنَصِيفُهُ إِلَى مَا قَدَّمْنَا أَنَّ كِتَابَةَ الإِفْرِيزِ الْحَشْبِ أَرْوَعَ  
كِتَابَةَ تَذْكَارِيَّةِ أَنْجَزَتْ فِي الْمَصْرِ الْطَّوْلُونِيِّ عَلَى الْحَشْبِ ، كَمَا أَنَّ كِتَابَةَ الْمَقِيَاسِ الَّتِي مِنْ الْمَصْرِ الْطَّوْلُونِيِّ هِيَ أَرْوَعَ كِتَابَةَ  
تَذْكَارِيَّةِ أَنْجَزَتْ عَلَى الْحَجَرِ ، وَهَا مَا دُونَ كِتَابَاتِ عَصْرِ الْمَوْكَلِ وَالْمَسْتَعِينِ وَالْمَتَصَرِّ .

لِلْتَّحْلِيلِ الْأَبْجَدِيِّ : أَنْظِرِ الْلَوْحَ [٢١] .

وَبِالنَّظَرِ إِلَى الْلَوْحَ سَالِفَةِ الدَّرْكِ نَلْحُظُ عَلَى وَجْهِ الْمَرْعَةِ ، خَلَافَ مَا قَدَّمْنَا ، مَا يَأْتِي :

- ١ — قَصْرُ ابْسَاطِ الْبَاءِ الْمُفَرِّدَةِ .
- ٢ — تَقْوِيسٌ يَسِيرٌ يَلْحُقُ الْهَاءَ الْمُتَوْسِطَةَ وَأَخْوَاهَا .
- ٣ — اضْجَاعُ طَالِعِ الطَّاءِ وَأَخْتَهَا جَمَّةُ الْمِيمِينِ اضْجَاعًاً مَقْوِسًاً يَشْبِهُ رِبْعَ الدَّائِرَةِ
- ٤ — وَجُودُ الْعَيْنِ الْمُتَلَقِّيَّةِ فِي كِتَابَاتِ هَذِهِ الْعَصْرِ ، وَلِكُنْهِيَّةِ جَارِيَّةٍ عَلَى الْقَاعِدَةِ ، مُتَنَاسِبَةٌ مَعَ غَيْرِهَا مِنَ الْحُرُوفِ .
- ٥ — جَوْدَةُ الْهَاءِ الْمُبَدِّدِ جَوْدَةٌ تَفَرِّزُهَا عَنْ مِثْلِهَا فِي الْلَوْحِ التَّأْسِيَّ ، بَلْ وَعْنِ الْهَاءِ الْمُشَقَّوَةِ الْمُرْوَفَةِ عَنْ كِتَابَاتِ  
هَذِهِ الْفَتَرَةِ بِرِمْتَهَا .
- ٦ — ابْتِدَاعُ أَنْوَاعٍ جَدِيدَةٍ مِنْ حَرْفِ الْأَلْمِ الْأَفْ .
- ٧ — افْتَنَانُ لَا يَأْسُ بِهِ فِي الْبَاءِ الْمُتَطَرِّفَةِ .
- ٨ — بِهَذِهِ الْكِتَابَةِ مَسْجَةٌ مِنْ خَطُوطِ الْمَصَاحِفِ ، إِلَّا أَنَّهَا أَكْثَرُ جَفَافًا مِنْهَا .

(١) راجِمُ الْمَقْرِبِيِّ : طَعْمَةُ بُولَاقَ ، الْجَلْدُ الثَّانِي مِنْ ٢٦٥/٢٦٦ .

(٢) راجِمُ مَا ذَكَرَنَا عَنْ كِتَابَاتِ الْمَقِيَاسِ جَبَهَ مَرْضَنَارَأَى كَرْزُوِيلِ فِي أَمْرِهَا .

(٣) آخرُ السُّطُرِ الْثَالِثِ وَالسُّطُورِ الْمُتَلَقِّيَّةِ الْمُتَلَقِّيَّةِ .

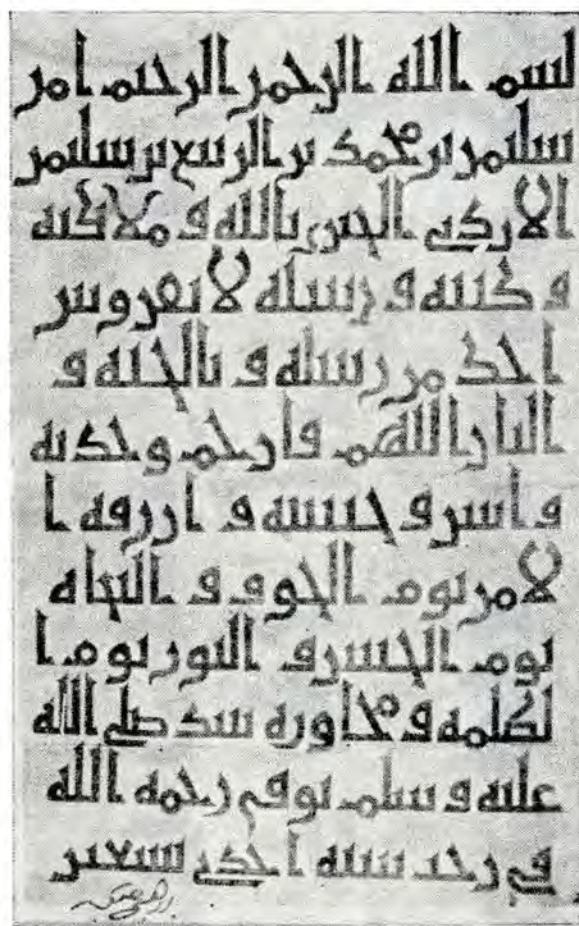
للمؤنة [٢١] تعزيل أبعاد الافتراضي الداير بإسغاف المسفوف بالجرائم الطبوخة من إلواح المذبحة حال زعمها وترميمها عام ١٩٣٤ - مؤرخة حوالى عام ١٩٥١.

[وارن جون مالكتا بـ كتابة النقش المؤرخ ٢٩١ هـ رقم ٣٠٣ في سجلات التحصيف الإسلامي بالفاهرية وبالقارنة يتضح أن رام النقش المذكور موجود من جهودي المدرسة التي أتبعت كتابات هذا المؤرخ]



٢٩١ هـ نوش مورخ<sup>(١)</sup>

كتابات هذا النتش أكثر ارتباطاً بكتابه النتش المؤرخ ٢٧٧ هـ سالف الذكر وكتابة الإفريز الخشبي من بقية كتابات العصر الطولوني، ويكاد هذا النتش يمثل عصر انتقال إلى كتابات القرن الرابع المجري التي أخص ميزاتها الوضوح ودقة الإنجاز، والليل إلى الترفع، وتشديد الاستقامة، والجري على أصول ذاته.



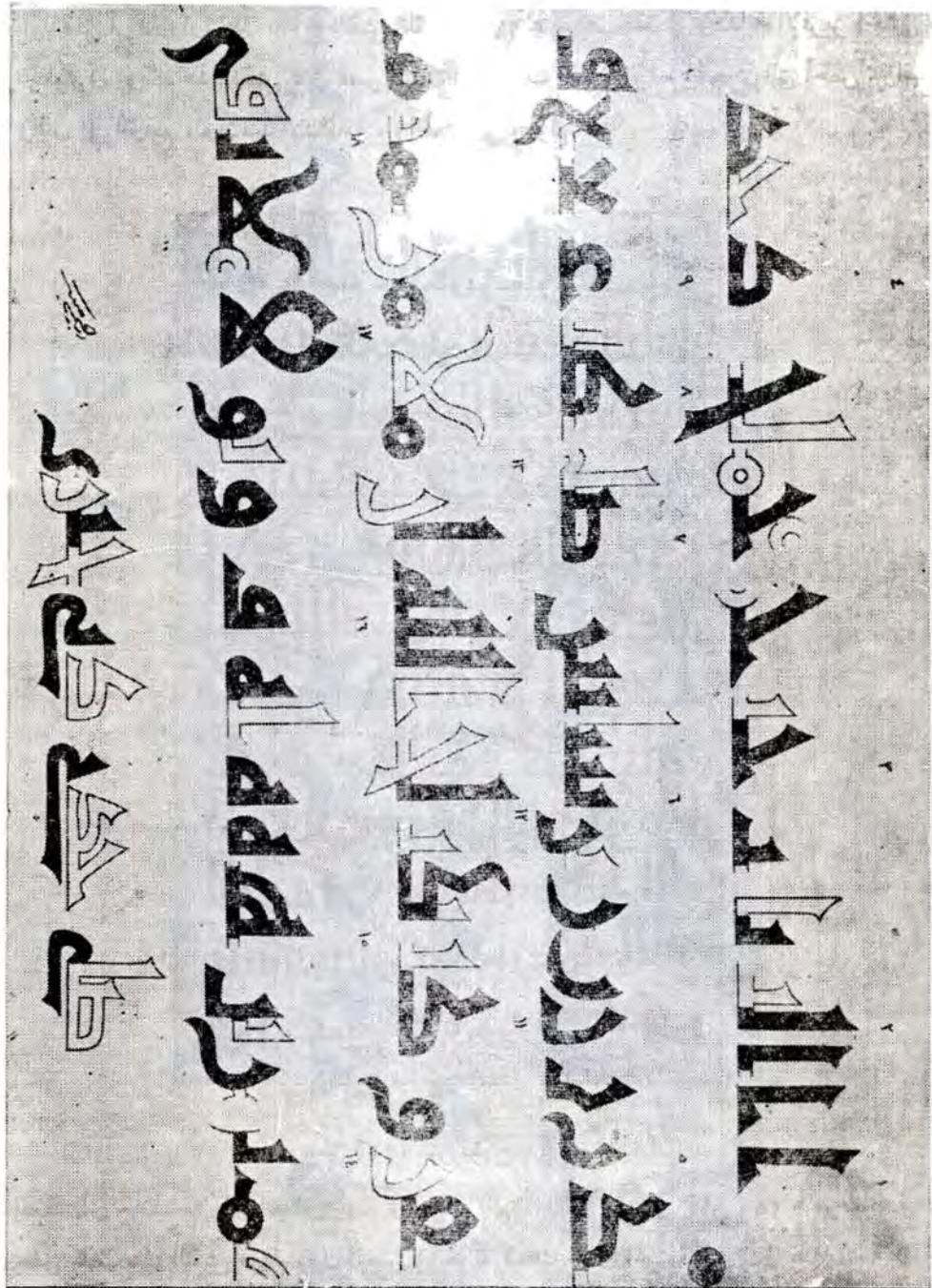
شكل (٢٥) نوش مورخ ٢٩١ هـ

ولا يكاد نلاحظ أي خلاف بين الكتابتين سوى في حرف النون الذي يبدو في نوش ٢٩١ هـ مرطباً، وحرف الراء الذي يظهر في بعض كلمات هذا النتش مرطباً دون البعض الآخر، كذلك المعين المختتم التي تبدو هنا مفتحة القمة مشاركة في اختها المتوسطة في هذه الصفة.

[أنظر اللوحة رقم ٢٣.]

(١) تخلو منه سجلات شواهد المتحف الإسلامي بالقاهرة لأنه من مقتنيات الأستاذ يوسف أحد، وقد أبنته هنا ياذن منه.

لوحة [٢٣] تعميل أبجدي للنقش المؤرخ ١٩١٥ من مقننات الوجه الأنتاز يوسف أحمد



## الفصل الرابع عشر

### نقوش من القرن الرابع الهجري

شبه نقوش الحلقات الأولى من هذا القرن بنقوش القرن الثالث — ظواهر كتابية جديدة — عيز الكتابات الرسمية — شرق العالم الإسلامي يسبق غربه في زخرفة الكتابات الذكارية — دراسة تحليلية لنقوش مؤرخة ٣٢٠، ٣٢٢، ٣٥٥ — كتابات الجامع الأزهر ٣٦١ — نقوش مؤرخة ٣٦٣، ٣٨٢ — نقش مؤرخ ٣٨٩ — كتابات جامع الحاكم ٤٠٣—٣٨٠ .



## نقوش القرن الرابع الهجري

تختتم القرن الثالث المجري وتبتدئ القرن الرابع طائفة من الكتابات بعضها قيبح تذكره أصول الكتابة الذكارية<sup>(١)</sup> وبعضاً جار على أصول هذه الكتابة<sup>(٢)</sup> وبعضاً وسط بين هذا وذاك، وتكثر في نهاية القرن الثالث الكتابات المحفورة غير المحودة<sup>(٣)</sup> وتبدو هذه الصفات بعينها في كتابات الحلقة الأولى من القرن الرابع — إلا أن بعض الكتابات قد لازمتها مزايا الحسن ودقة الإنجاز إلى حد كبير<sup>(٤)</sup>.

وتکاد تنقضي الحلقة الثانية من هذا القرن الرابع دون أن نجد بين كتاباته المحودة الجارية على قاعدة خط التذكار ظرفاً أسلوبياً يفرقها عن آخر كتابة عالجناها من كتابات القرن الثالث.

ومن الكتابات المحودة التي تستلقي النظر الكتابة المؤرخة ٣١٧ هـ المرقومة ١٨٢/٤٧٢١ في سجلات المتحف الإسلامي ، والكتابه المؤرخة ٣٢٠ هـ ولرقم ١٢٢٨ في سجلات المتحف المذكور ، فقد جمعت الأولى كل مزايا الخط الباس ، وأضافت الثانية إلى ذلك ليناً يتجلّى في عرافات الراء والتون والياء وشكلة الكاف ورأس الدال ، بخاتمة في مجموعة كتابة طيبة ، ومنها كذلك كتابة مؤرخة ٣٢٢ هـ باسم أحمد بن النهاد من مجموعة الأستاذ يوسف أحمد<sup>(٥)</sup> ، أبتناها بإذن منه ، وحملناها إلى عناصرها الأبجدية في موضوعها من كتابات هذا القرن .

وتظل تقسم بقية كتابات هذه الحقبة من الزمن ، اللهم إلا القليل منها ، بتأخر ظاهر حتى ينصرم من هذا القرن ما يقرب من ثلثه ، ومعظمها من النوع المحفور الذي لم تبذل في حفره أية عناء .

هذا ، وقد أخذت في الظهور منذ أواخر القرن الثالث وأوائل القرن الرابع ظواهر كتابية نجملها فيما يلى :

١ - سقوط مقوس بين اللام الثانية في لفظ الجلالة والماء المتطرفة<sup>(٦)</sup> .

٢ - إبسال عراقة الميم المتطرفة ثم بسط إبسالها بسطاً بسراً جهة اليسار<sup>(٧)</sup> .

(١) شواهد القبور المجلد الرابع رقم ٨٠٦/١٥٠٦ — اللوحة رقم ٣٤ (كتابه يغلب عليها الشايت ، شديدة القبح) ، وكتابه رقم ٤٥٤/٤٥٤ — اللوحة ٤ (بطريقة المثلثات ، شديدة القبح) .

(٢) شواهد القبور ، المجلد الرابع رقم ٤—اللوحة رقم ٣٤ (كتابه من نهاية العصر الطولوني وبداية العصر العباسي الثاني) ، تتفق مع كثير من كتابات مصر السابق .

(٣) اظر شواهد القبور ، المجلد السابق — اللوحات ٣٥ و٣٦ و٣٧ و٣٨ .

(٤) شواهد القبور رقم ٨٥١٧ ورقم ١٢٩١ — اللوحة ٣٩ من المجلد الرابع ، ورقم ٧٢١/٥٠٦ اللوحة ٤٢ من المجلد المذكور .

(٥) وتخلو منها سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة .

(٦) قد بدت هذه الظاهرة لأول مرة في النقش المؤرخ ٣٢٦٣ وهو المرقم ٣٣/٣٢٧٢١٣ — في سجلات المتحف الإسلامي — اللوحة ٣٥ المجلد الرابع — تصفح اللوحات ١٠ — ١١ — ١٥ — ٢١ — ٢٣ — ٢٩ — ٣٦ — ٤٨ من المجلد الرابع (شواهد) ، وفي الإفريز الكتابي الدائر بأسفل السقف بالجامع الطولوني .

(٧) ويرى ذلك لأول مرة في النقش المؤرخ ٣٩٣ هـ ومارقام ١٤٧٩/٢٧٠١ — اللوحة ٣٨ من المجلد الرابع ، واللوحة رقم ١٠ من المجلد الخامس ، واللوحة رقم ٣٠ من المجلد المذكور .

٣ - ثني اللام الثانية في لفظ الجلالة جهة اليسار ثنياً مقوساً<sup>(١)</sup> .

٤ - ثني عرارات النون والراء والواو وما في حكمها فوقها ، ومده جهة التهين على شكل فرع نباتي ، أو رفعه إلى أعلى على شكل ثني مضاد جهة اليسار<sup>(٢)</sup> .

٥ - ثني استفامة الميم فوقها في شكل تدوير ينشئ رجماً جهة اليسار ، وقد لا يتثنى ذلك التدوير ، وربما انتهى في هذه الحالة بوريقات أو فروع نباتية رفيعة<sup>(٣)</sup> .

وقد شاع من قبيل الخطأ أن هذه اللوائح الزخرفية إنما هي من ميزات الكتابات الأندلسية وكتابات شمال إفريقية والكتابات الفاطمية ، إلا أن ظهورها مبكرة في مصر منذ الحالات الأخيرة من القرن الثالث الهجري ، أى منذ العصر السابق لقيام الدولة الأخشيدية (٥٣٧/٢٢٣) ، وشيوع هذه الظواهر في مصر الأخشيدى ، وأكتنالها بعد ذلك في العصر الفاطمى ، كل ذلك يؤيد ما تزيد أن نذهب إليه من أن هذه الخصائص الكتابية الزخرفية التي أدركت في وقت ما كتابات شمال إفريقية والأندلس وإيران ، نشأت أصلاً في وادى النيل ، ومنه شاعت بتأثير الجوار الجغرافي شرقاً وغرباً ، وليس يبعد أن تكون قد رحلتها جهة الغرب إلى شمال إفريقية والأندلس ، وجهة الشرق نحو إيران قبل الفزو الفاطمى بزمن ، أى منذ ظهرت في مصر في خواتيم القرن الثالث وبواكير القرن الرابع ، وقد كانت مصر داعماً سباقاً في ميدان الخط ، تجيد فيه وتبتكر الجديد في الخط والزخرف ، ثم تذيع ذلك في العالم الإسلامي شرقاً وغرباً .

ويلاحظ على الكتابات الشاهدية في هذا القرن الرابع ، فيها عدا القليل منها ، تأثر في الفن الكتابي يجعلها دون كتابات القرن الثالث بكثير ، ولعل بهذه ذلك التدهور الذى لحق الظاهرة الكتابية كان على أثر انقضاء عصر ابن طولون بما عرف عنه من نهضة سياسية وفنية .

ويلاحظ على الكثير من كتابات الفترة الواقمة بين ٣٢٠ و٥٣٧ ، ومعظمها يقع في العصر الأخشيدى ، أنها من النوع المرفع غير الجيد بوجه عام — اللهم إلا القليل منها<sup>(٤)</sup> ، والمرض منها لا يختلف في شيء عن كتابات العصر السابق<sup>(٥)</sup> .

(١) وقد بدأ ذلك أول الأمر في النقش المؤرخ ٤٩٠ هـ المرقوم ١٢٢١ في سجلات المتحف الإسلامي — المجلد الرابع اللوحة ٤١ وفي اللوحة ٤٩ المؤرخة ٤٣١٥ هـ — المجلد سالف الذكر ، واللوحة ١٤ من المجلد الخامس ، وفي النقش المؤرخ ٥٣٢٨ ، وببدو هذه المظاهر على شكل انكسار في اللام نحو اليسار ، وفي النقش المؤرخ ٣٣٢ هـ تبدو على شكل انكسار مرطب بعض الشيء في البسمة ، وتبدو على هيئتها الناضجة في السطر السادس [ انظر اللوحات ١٥ و١٨ و٢١ و٣٦ من المجلد الخامس ] .

(٢) وقد بدت هذه الظاهرة لأول مرة في نقش الحلقة الأخيرة من القرن الثالث — انظر النقش المؤرخ ٥٢٩٠ هـ والمرقوم ١٢٢١ في سجلات المتحف الإسلامي — اللوحة ٣١ من المجلد الرابع .

— انظر اللوحة ٤٧ من المجلد الذي ذكر ، والنقش رقم ٤٤٢/٤٢٢ — اللوحة ٤٨ من نفس المجلد ، واللوحة ٣ من المجلد الخامس (يسار) ، واللوحة ٨ من نفس المجلد ، واللوحة ١٣ من المجلد الخامس (يدين) ، واللوحة ٣٦ (يدين) ، واللوحة ٣٤ واللوحات ٣٩ ، ٤١ ، ٤٦ من نفس المجلد ، واللوحة ٩ من المجلد السادس .

(٣) وأول ما يشاهد ذلك في نقش مؤرخ ٣٠٣ هـ ، رقم ٣٣٢/٤٢١ في سجلات المتحف الإسلامي — اللوحة ٣٩ من شواهد المجلد الرابع — انظر اللوحات ٢٥ و٢٦ و٣٠ و٣١ و٣٢ و٣٣ و٣٥ و٣٧ و٤٠ من المجلد الخامس ، واللوحات ٤ و٧ من المجلد السادس .

(٤) انظر اللوحة المؤرخة ٤٣٢٠ هـ رقم ٣٢٨ في سجلات المتحف الإسلامي — اللوحة ٤ من المجلد الخامس .

(٥) انظر الكتابة المؤرخة ٤٣١٥ هـ رقم ١٢٣٢ في سجلات المتحف الإسلامي — اللوحة ٤ من المجلد الخامس ، والكتابية المؤرخة ٤٣٥ هـ رقم ١٢٣٤ — المجلد الخامس .

والحق أنه لا يكاد يفرق الكتابات الأخشيدية عن سابقاتها إلا تلك اللواحق التي أشرنا إليها آنفًا ، والتي كان من شأنها إكساب الكتابة روحًا جديدة .

وتبدو الكتابات الشاهدية في النصف الثاني من هذا القرن ، وهو يقع في حكم الدولة الفاطمية ، غير مختلفة عن كتابات مصر الأخشيدى السابقة عليها في شيء<sup>(١)</sup> . ويؤيد هذا ما نريد أن نذهب إليه من أنه ليست هناك حواجز ميالية تفصل كتابة عصر عن كتابة آخر ، بمعنى أنه ليس هناك أسلوب طولوني وأسلوب أخشيدى وأسلوب فاطمى ، وإنما هناك أسلوب واحد متتطور ، أدركته في أوقات متتابعة عوامل ارتفاعه وانخفاضه ، ولحقيقته في بعض الأحيان لواحق خاصة كان دخولها عليه من قبيل التجدد والابداع والافتتان في الظاهرة الخطية ، وتتصف بعض كتابات النصف الثاني من القرن الرابع بالجودة النسبية<sup>(٢)</sup> .

وتبليغ الروح الجديدة التي أشرنا إليها ، والتي قلنا إنها جاءت نتيجة لدخول بعض اللواحق الزخرفية على الأصول الكتابية ، غاية ظهورها في الكتابة المؤرخة ٣٨٩ هـ والمرقومة ١٢٣٦ في سجلات المتحف الإسلامي<sup>(٣)</sup> ، وما تجدر ملاحظته أن هذه اللواحق التي أدركـت بعض الحروف أول الأمر ، بقصد زخرفتها أو شغل الفراغ الناشيء بينها ، لم تلبـث أن أصبحـت منذ نهاية هذا القرن أجزاء لا تكاد تقبل الانفصـال عن الحروف التي لحقـت بها — وتلك ظاهرة هامة من ظواهر كتابـات هذا القرن — وقد أخطأـوا الذين زعمـوا أن هذه الظاهرة دخـيلة على الكتابـات المـصرية ، فقد ثبـت لدينا أنها اكتمـلت في مصر في مـدى قـرن من الزـمان (من أـواخر القرـن الثـالث إلى أـواخر القرـن الرـابع) ، كما أـخطأـوا الذين زـعمـوا أنها من مـيزـات الكتابـات الفـاطـمية ، فقد ثبـت بطـريق التـصـفـى أنها ولـيدة الـحلـقات الـأخـيرـة من القرـن الثـالث ، سابـقة على مصر الأـخشـيدـى ، ومتـطـورة خـلال هـذا المـصر وـبعدـه ، حقـ أـدركـها الفـوـاطـمـم عند دخـولـهم إـلى مصر فـيـما أـدركـوا بها من ظـواهرـ الفـنـونـ .

على أن شيئاً هاماً يستلفت النظر ويدعو إلى التـرـيـث في الحـسـكـمـ على كـتابـاتـ هـذاـ القرـنـ ، ذلكـ أنـ كـتابـاتـ الحـقـبةـ الأخيرةـ منـ القرـنـ الرـابـعـ علىـ الجـصـ فيـ الجـامـعـ الأـزـهـرـ وـعـلـىـ الـحـشـبـ فيـ مـقـصـورـةـ الجـامـعـ الـحاـكـمـ أـجـودـ بـكـثـيرـ منـ الـكتـابـاتـ الشـاهـدـيـةـ المـعاـصـرـةـ -- يـفسـرـ ذـلـكـ أحـدـ اـحتـالـينـ :

الأولـ — أنـ تكونـ هـاتـانـ الـكتـابـاتـ قدـ جـوـدـتـ تـجـوـيدـاً مـقـصـودـاً جـمـلـ مـنـهـماـ كـتابـتـيـنـ جـديـرـيـنـ بـأـنـرـيـنـ منـ أـعـظـمـ الآـثارـ الـفـاطـمـيـةـ فـيـ مصرـ .

الثـانـيـ — أنـ تكونـ هـذـهـ الـكتـابـاتـ أـجـنبـيـةـ الطـراـزـ ، وـفـدـتـ عـلـىـ مـصـرـ مـهـاجـرـةـ منـ شـمـالـ إـفـرـيقـيـةـ معـ الفـتحـ الـفـاطـمـيـ .

علىـ أنـ مجردـ النـظرـ إـلـىـ الـكتـابـاتـ الشـاهـدـيـةـ فيـ القرـنـ الثـالـثـ الـمـهـجـرـيـ فـيـ مصرـ ، يـثـبـتـ أنـ فـكـرـةـ الـزـخـرـفـةـ التيـ أـدـرـكـتـ الـكتـابـاتـ التـذـكارـيـةـ ، وـجـدـتـ فـيـ مصرـ قـبـلـ أنـ تـوـجـدـ فـيـ شـمـالـ إـفـرـيقـيـةـ ، فـهـذـهـ الـكتـابـاتـ الـتـيـ مـاـ تـزالـ تـرـىـ عـلـىـ جـدـرـانـ رـبـاطـ

(١) انظرـ الـكتـابـةـ المؤـرـخـةـ ٣٣٣ـ هـ وـسـجـلـاتـ الـمـتحـفـ الـإـسـلـامـيـ (الـلـوـحةـ ٢٢ـ الـمـجـلـدـ الـخـامـسـ — شـواـهدـ) .

(٢) انظرـ النـقـشـ المؤـرـخـ ٣٤٤ـ هـ وـقـارـنـهـ بـالـقـشـ المـؤـرـخـ ٣٤٥ـ هـ (الـلـوـحةـ ٢٦ـ مـنـ الـمـجـلـدـ الـخـامـسـ — شـواـهدـ) .

(٣) انظرـ النقـشـ المؤـرـخـ ٣٨٧ـ هـ ، رقمـ ٩٢٠١ـ (الـلـوـحةـ ٤٦ـ مـنـ الـمـجـلـدـ الـخـامـسـ — شـواـهدـ) .

(٤) النقـشـ المؤـرـخـ ٣٢٩ـ هـ رقمـ ٢٢٣٩ـ (الـلـوـحةـ ٢ـ مـنـ الـمـجـلـدـ السـادـسـ — شـواـهدـ) .

مسجد أبو فاتحة في سوس (٢٢٦/٢٢٦ هـ) والمسجد الكبير بها (٢٣٦ هـ)، وكلها من عصر الأغالبة، بسيطة خالية من كل زخرف.

ولما كنا قد تقصينا خواص الكتابة في القرن الثالث وأوائل القرن الرابع، وسردنا أنواع اللوائح الزخرفية على سبيل المحرر، ونذكرنا أن طائفة من هذه الظواهر ينسبها الكثيرون خطأ إلى العصر الفاطمي، كانت قد لحقت بالكتابات المصرية منذ العصر الأختشيدى، فلابعد والحال كذلك أن تكون هذه اللوائح قد تطورت في مصر كائنات فيها ابتداء، ولابد أن تكون أنواع من هذه الكتابات المحبودة والمزخرفة قد زارت في وقت ما مبانى الأختشيديين وخدمت أغراضهم؛ ولما كانت أسوار «المهدية» ومسجدها (أواخر القرن الثالث) لا تحمل لنا من الكتابات ما يلقى صنوأً على نوع الكتابات الفاطمية الأولى في شمال أفريقيا، فإنه يصعب جداً أن نتصور أن طراز هذه الكتابات المحبودة الزخرفية قد وفد على مصر مهاجراً من شمال أفريقيا، بل المرجح أن تكون ظاهرة التوريق التي تميز بها كتابات الحقبة الأخيرة من القرن الرابع (كتابات الأزهر والحاكم) إن هي إلا تطور لفكرة التشجير التي وجدناها تُميز بعض كتابات القرن الثالث – ولا عجب إذن أن تكون هذه الظاهرة قد رحلت من مصر غرباً وعرفها الفواطم في شمال أفريقيا قبل وفودهم على مصر، وألمهم قد جودوها في ديارهم الأولى ثم استصحبوها إلى مصر حيث لقيت على أيديهم فيها عنابة خاصة.

وربما ذهب ذاهب إلى أن هذه الأساليب الكتابية الزخرفية التي نحن بصددها أندلسية الأصل، لما بين كتابات الأندلس (في بعض المصور) وكتابات شمال أفريقيا ومصر في العصر الفاطمي من شبهه، وبمعنى آخر قد يظن إنسان أن أساليب الكتابات المحبودة المعروفة في مصر من أوائل العصر الفاطمي في الأزهر والحاكم، إنما هي من أصل أندلسى، إلا أن ذلك بدوره بعيد عن الصواب، فقد ثبت بالتحقق أن كتابات الأندلس في القرن الثالث المجرى كانت من النوع البسيط، ظهر لنا ذلك بالنظر إلى مجموعة الكتابات التي جمعها «ليفى - بروفنسال» من كتابات الأندلس في ذلك القرن<sup>(١)</sup>.

ولما كانت بوأكير الزخارف الكتابية قد ظهرت في مصر دون غيرها من بقاع العالم الإسلامي في القرن الثالث، رجع الرعم القائل بأن اللوائح الزخرفية التي عرفناها في العصر الفاطمي إنما هي من ابتكار المصريين.  
[انظر للتعليق الثاني في نهاية البحث عن اللوائح الزخرفية الكتابية].

والملاحظ بصفة عامة أن كتابات الأندلس (المغرب الإسلامي) تتأخر في تطورها فترة زمنية تقرب من القرن عن الكتابات المصرية، فهي في القرن الثاني وأوائل القرن الثالث، تشبه كتابات القرن الأول وبدايات القرن الثاني في الشرق الإسلامي، وكتابات الأندلس من القرن الرابع تغلب عليها البساطة وإن أدركتها بعض اللوائح الزخرفية التي عرفت في مصر قبل ذلك بزمن.

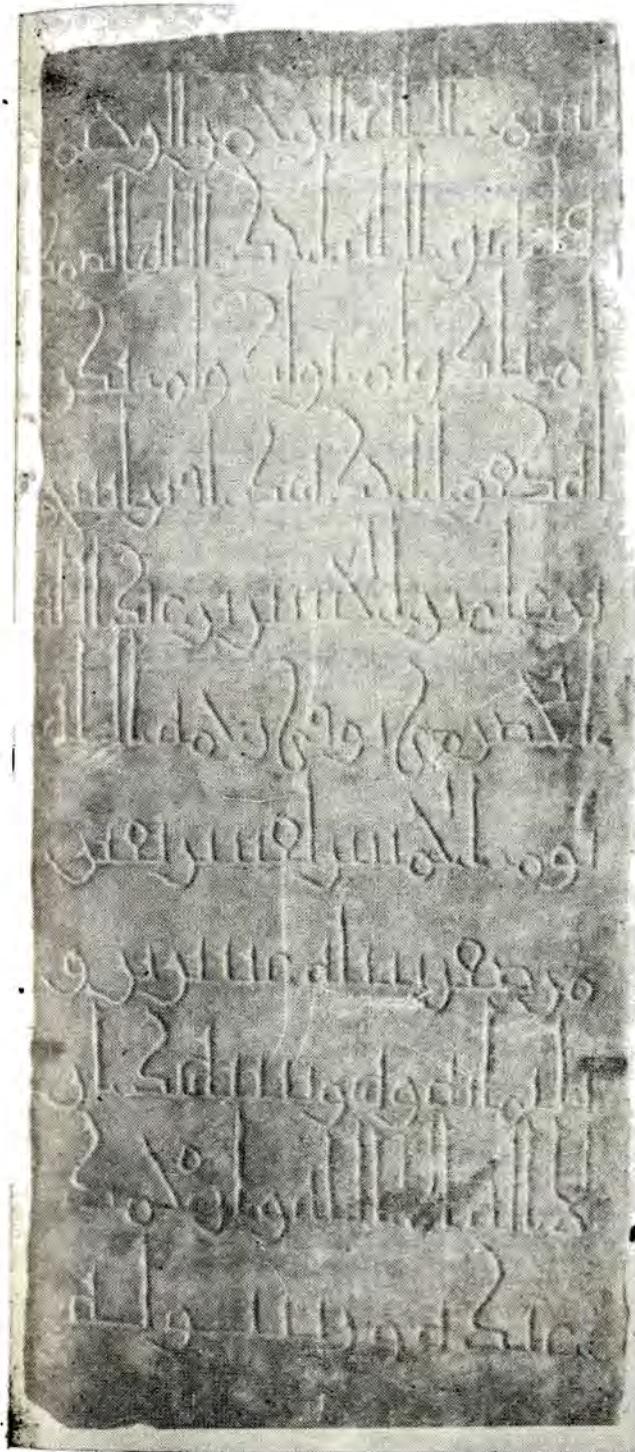
والحق أن كتابات الأندلس ظلت تغلب عليها تلك البساطة حتى آخر عهد الأندلس بالكتابات الكوفية، وهي في مجموعها مهما اتصفت بالزخرف، لم يقدر لها أن ترقع إلى مستوى كتابات العصر الفاطمي المزخرفة في مصر.

(١) اظر الأشكال في كتاب ليفى - بروفنسال.

نعود إلى أهم الكتابات الشاهدية في القرن الرابع المجري ، وقد حصرنا البحث في عدد من هذه الكتابات وأتيناه أكثر إظهاراً لخواص هذا القرن ، وأكثر إفصاحاً عن فكرة التطور التي نحصر عل إثباتها – أما هذه الكتابات التي اخترناها وخصصناها بالدراسة ، فهي :

- ١ – كتابة شاهدية مؤرخة ٣٤٥ هـ ومرقمة ١٢٢٨ في سجلات المتحف الإسلامي في القاهرة – (شكل ٣٦) .
- ٢ – نقش مؤرخ ٣٢٢ هـ من مجموعة يوسف أحمد – (شكل ٣٧) .
- ٣ – كتابة شاهدية مؤرخة ٣٤١ هـ ومرقمة ١٢٣٢ في السجلات المذكورة -- اللوحة ٢٤ المجلد الخامس – شواهد (شكل ٣٨) .
- ٤ – كتابة شاهدية مؤرخة ٣٥٥ هـ ومرقمة ١٢٣٤ في السجلات المذكورة - (شكل ٣٩) .
- ٥ – كتابة شاهدية مؤرخة ٣٦٣ هـ ومرقمة ٨٨٥١ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة – (شكل ٤٠) .
- ٦ – كتابة شاهدية مؤرخة ٣٨٢ هـ ومرقمة ٩٢٠١ في سجلات المتحف الإسلامي في القاهرة – (شكل ٤١) .
- ٧ – كتابة شاهدية مؤرخة ٣٨٩ هـ ومرقمة ١٢٣٩ في سجلات المتحف المذكور – (شكل ٤٢) .

نقش مؤرخ <sup>(١)</sup> ٢٣٠ هـ



شكل (٣٦) نقش مؤرخ ٢٣٠ هـ، رقم ١٢٢٨  
في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة.

- ١ — مادته : رخام
- ٢ — أبعاده : ٣٥ × ٧٩ سم
- ٣ — جهة وروده : غير معروفة .

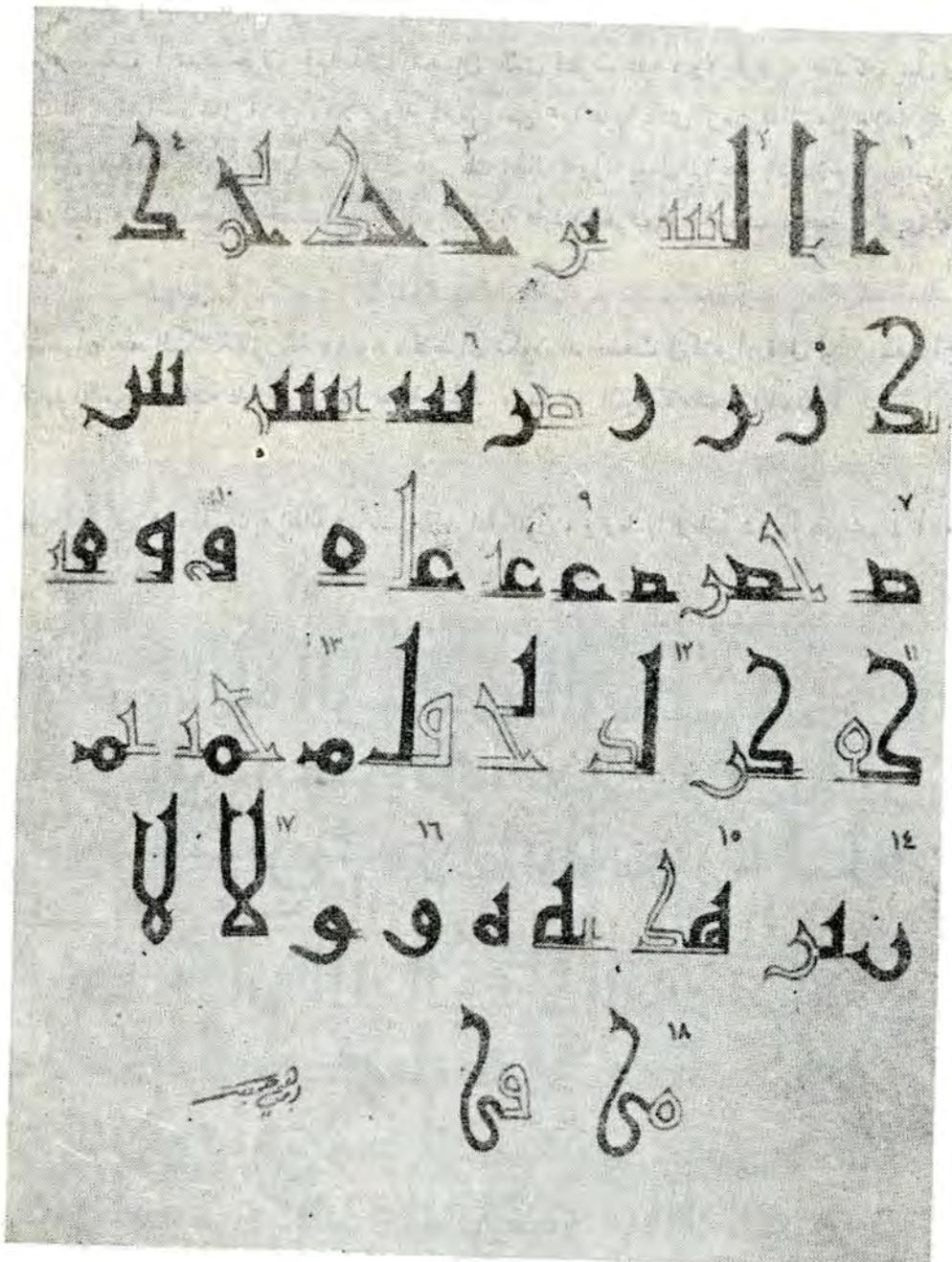
كتابه هذا النقش (شكل ٣٦) مرفقة غائبة عتاز بشدة تقويم سطورها واتساع ما بينها ، وهي في مجموعها رائقة بهجة ، تسترعى النظر بقواعدها المرفقة وعراقتها المستديرة ، تختلف الكتابات المعاصرة عما فيها من التوسيع المقصود واستطالة القوائم نوعاً — ولعل ذلك سر ما فيها من جمال ، بها من ظواهر تقدم الخط : توطيب في عراقات الراء والنون والواو والسين وفي شكلات الدال والكاف ونهاية الياء الختيمة ، على نحوٍ كثُر تهذيباً وارتفاعاً مما ألفناه في كتابات القرن الثالث ؟ وتکاد هذه الكتابة تكون فريدة في نوعها ، لا يربطها بجموعة الكتابات المعاصرة لها السابقة عليها سوى القليل من الروابط الفنية ، وهي تبعد عن كتابات العصر الطولوني الغليظة ، القصيرة القوائم ، بعداً واضحاً .

يقع هذا النقش في نهاية الفترة العباسية السابقة لل المصر الإخشيدى ، وهو يمثل آخر حلقة من حلقات تطور الكتابة في ذلك العصر .

وتکاد تحصر أساليب الكتابة في هذا المصر في أنواع ثلاثة : (١) كتابات معرضة بارزة قصيرة القوائم على نحو ما كان مألوفاً في المصر الطولوني ، بدأت تختفي وتتحل محلها كتابات مرفقة غائرة قليلة الجودة . فكتابات مرفقة قليلة الجودة لا تجربى على قاعدة ثابتة ، لم يردع في إنتاجها أى جهد فنى ، وممّظم كتابات المصر الإخشيدى الشاهدية من هذا

(١) رقم ١٢٣٤ في سجلات شواهد المتحف الإسلامي .

النوع<sup>(١)</sup> (ج) وكتابات أقرب إلى التثليث منها إلى البسط والتذوير<sup>(٢)</sup>.  
وتعتبر هذه الكتابة فانحة عصر جديد من عصور الخط التذكاري يمتاز بعدل جديد يبدو لأول وهلة في نسبة عرض الحروف القاعدة إلى ارتفاعها ، لعله المعدل « الفاطمي » ، ويسترعى النظر في كتابة هذا النتش من الظواهر الجديدة ارتياز الفاء والكاف المتوسطين على قسم قصير — للتحليل الأبجدي : أنظر اللوحة [٤٢] .



لوحة [٤٤] أبجدية مستخاصة من النقش المؤرخ ٣٢٠ م سالف الذكر

(١) انظر شواعد القبور: المجلد الخامس اللوحات ١٠ - ١١ - ١٢ - ١٣ - ١٤ - ١٥.

و ۲۲ (رقم ۱۴۶۴۷) .

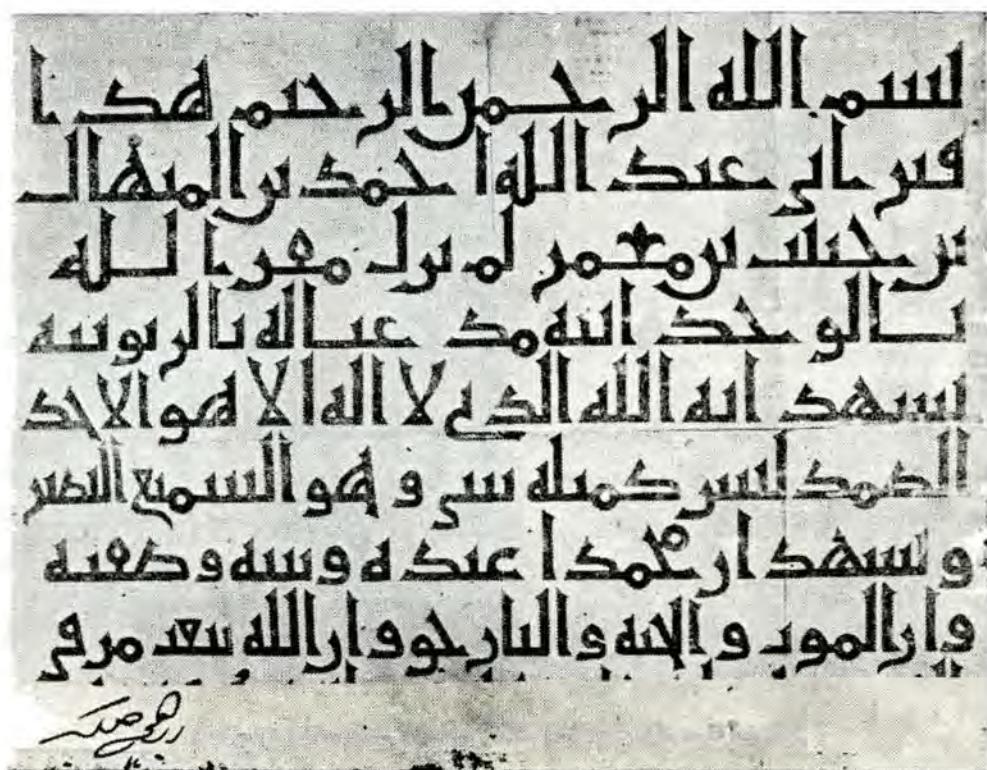
٣٢٢ ت نقش مؤرخ

( من مجموعة المرحوم يوسف أحد )

كتابه هذا النقش ( شكل ٣٧ ) من الفترة العباسية السابقة لحكم الإخشيديين في مصر ، وهي مجودة إلى حد كبير ، وأهل بيض الأستاذ يوسف أحد قد جرت فيها بذلك التعسرين الذي فطرت عليه ، ولا غرو ، فقد كان يعلم رحمة الله إلى إبلاغ الكتابات التي ينقلها حد المثل الأعلى ، فلا تروقه كلامة من نص عدا عليها عادي الزمن قلل من ملاسة متونها أو أتلف منها حرفاً أو بعض حرف ، كان لا يدعها عند النقل على تلك الحال ، وإنما يعمل فيها يده بالإصلاح ، يقيس المجهول على المعلوم ، فإن عز المثيل ، تعاون خياله الحصب مع يده القوية المتزنة فأبدعا الحرف أو الحروف الناقصة ، فجرى مجموع الكتابة على وتيرة واحدة .

ونحن نعتقد أن هذه الكتابة المؤرخة ٤٢٢ هـ ، لا بد أن تكون قد خضعت في كثير أو قليل ليد يوسف أحد وخياله ، فجاءت كما تشهد الصورة المثبتة غالباً في إحكام صفة الخط ، ملائمة المتون ، مفتتحة العيون ، كثيرة الاختلاف قليلاً الاختلاف .

ويسترعى النظر في هذه الكتابة إطالة في مساحة عراقة النون ، وترتيبها ترتيباً شديداً على نحو لم تألفه من قبل ،

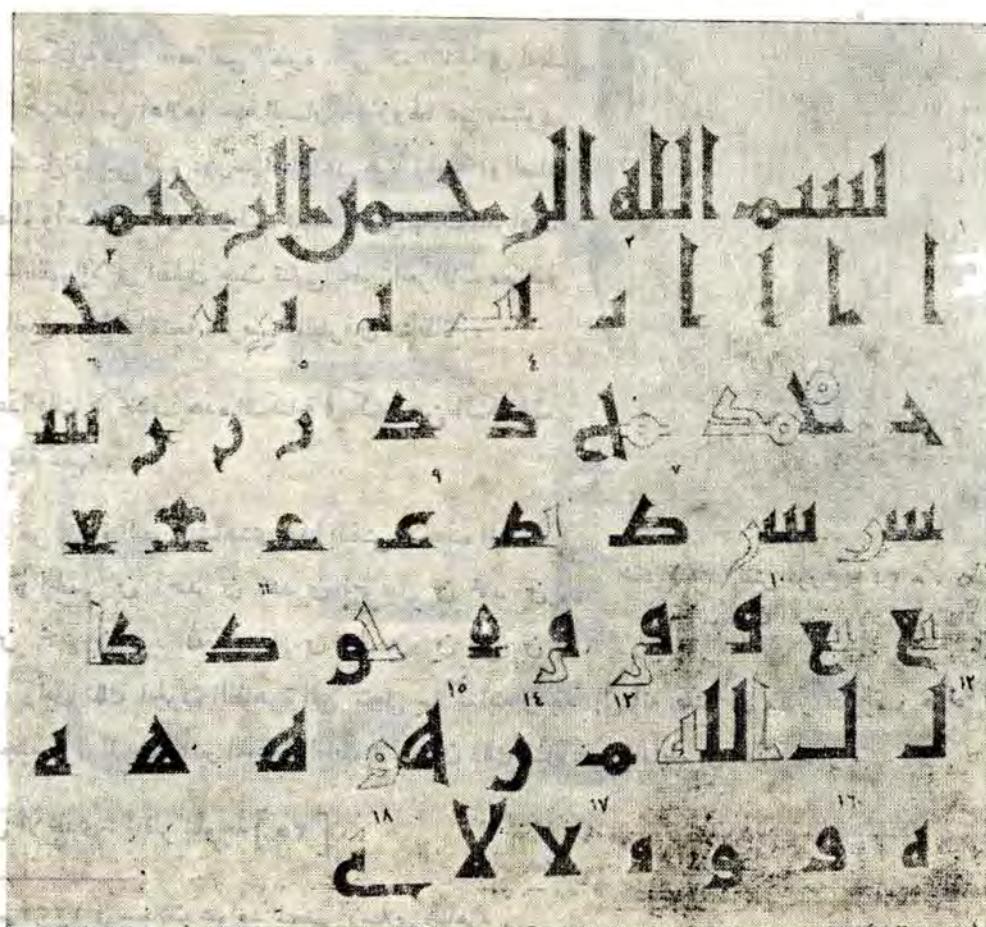


شكل (٣٧) نقش بارز من العصر الطولوني ، نقله الأستاذ يوسف أحد بطريقة « الاستتاباج » للوضوح — رقم ٢٠١٥

وإبسال عراقة الراء وإيهاؤها بتشعيرة ، وإبداع عين متوسطة على هيئة أوراق الزنبق ، وترطيب مؤخر الصاد ، وضجع قدمها والصعود بسnya إلى ما فوق تسطيغها العلوى ، وإطالة في بسط اللام المفردة فوق خط تسطيغ الكتابة — مما لم يجرف من قبل ، وينحظ الإنسان في هذا التقى من الظواهر الكتابية القديمة : سقوط منضجع الحاء المتوسطة في كلمتي الجنة وحيا عن خط استواء الكتابة ، ورسم المين المتوسطة على هيئة المثلث ، كما يلاحظ من الظواهر الكتابة الجديدة سقوط اللام الثانية في لفظ الجلالة عن مستوى التسطيغ في هيئة تقويس صيق ، وفي هذه الكتابة ميل إلى الاستمداد في كلمة الرحمن — سطر ١ ، وفي لفظ الجلالة — سطر ٣ ، وبالوحدةانية — سطر ٤ ، وإلى زيادة بسط الدال والذال في الكلمات التي أجرى فيها الاستمداد ، ليكون كافي كلمة « بالوحدةانية . ومذعنًا » — سطر ٤ وكافي كلمة عبد الله — سطر ٢ .

وهذه الكتابة جارية على نسبة فاضلة ، يبلغ عرض ألفها بالنسبة لطولها ١ : ٨ تقريباً ، وهذا سر من أسرار جودتها وجمالها<sup>(١)</sup>

للتحليل الأبعدي : انظر اللوحة [٤٥]



لوحة [٤٥] تحليل أبعدي للنقش رقم ٣٠١٥ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة

(١) راجع فصل : أدب هذا الخط ومتنته ، والسبة الفاضلة فيه ، من ٩١ وما بعدها ، س ١١٥ وما بعدها .

نقش مؤرخ ٣٤١ هـ<sup>(١)</sup>

١ - مادته : رخام      ٢ - أبعاده : ٥٤ × ٣٣      ٣ - جهة وروده : غير معروفة

كتابه هذا النقش (شكل ٣٨) جارية على أصول الخط التذكاري البسيط ، مقومة السطور ، بادية الجودة ، مرفة بعض الكواكب ، محفورة في الحجر ، أظهر صفاتها تناسب الحروف وحسن تركيبها ، حق لقد بدت في مجموعها كتابة بهجة رائقة ، والكتابات الشاهدية التي من هذا النوع من القرن الرابع ، قليلة ، الأمر الذي يبعث على كثير من الظن بأن هذا القرن لم يعن بهذه الظاهرة من ظواهر الفتوح إلا بعده.

تعتاز كتابة هذا النقش إذا قورنت بكتابه النقش السابق (٣٢٠ هـ) بقصر الطوال وغاظتها نوعاً ، كما تمتاز في الجملة باتزان الحروف ، مما يدل على أن الدلالة أفقدتها في الحجر يد قوية مقتدرة .

وبهذه الكتابة من الخصائص المميزة : ثني اللام الثانية في لفظ الجملة ثنياً مربطاً من أعلىها جهة اليسار ، وتزويجاً عن مستوى التسطيح في شكل تقويس ضيق ، ورسم الدال على هيئة زاوية ، والصاد وأخته والطاء وأختهما يابستان لاترطيب فيما ، وثني نيات العرارات وترفعها — اللهم إلا في القليل حيث تنتهي بعض العرارات معرضة مشظاة ، والميئن موسيعة الفتحة معرضة الطرفين مشظاة .

وفيما عدا ذلك لا تختلف هذه الكتابة في كثير عن الكتابات الجودة السابقة عليها .

ويتبين من قراءة النص الشاهدي لهذا النقش أن هذه البلاطة تحمل اسم « الحسن بن أحمد بن محمد بن اسماعييل بن محمد بن اسماعييل بن محمد بن عبد الله بن علي بن الحسين بن علي بن أبي طالب » ولم تملك الجودة الظاهرة التي تعلق بها كتابته راجحة إلى أنه صنع في مصر لشريف هاشمي في عصر

كثير فيه عجيد آل البيت بتأثير الدعوة الفاطمية ، وكان ذلك قبيل غزو الفاطميين لهذه الديار .

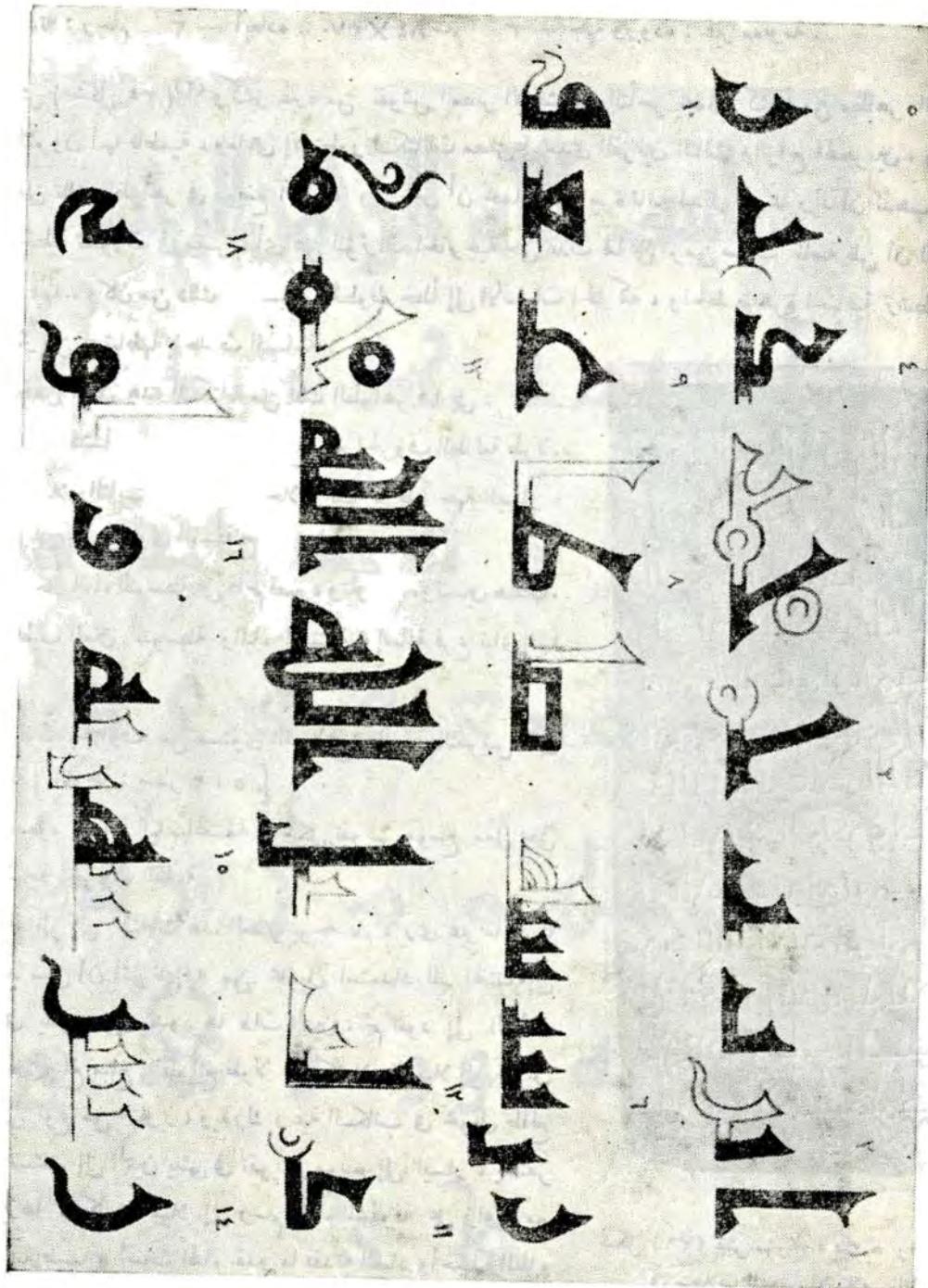
للتحليل الأبعدي : انظر اللوحة [ ٢٥ ] .

(١) رقم ١٢٣٢ في سجلات شواهد المتحف الإسلامي بالقاهرة .



شكل (٣٨) نقش مؤرخ ٣٤١ هـ ، رقم ١٢٣١  
في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة

ردم [١٥] مختصر [١٤] مختصر [١٣] مختصر [١٢] مختصر [١١] مختصر [١٠] مختصر [٩] مختصر [٨] مختصر [٧] مختصر [٦] مختصر [٥] مختصر [٤] مختصر [٣] مختصر [٢] مختصر [١] مختصر



(١) نقش مؤرخ ٣٥٥ هـ

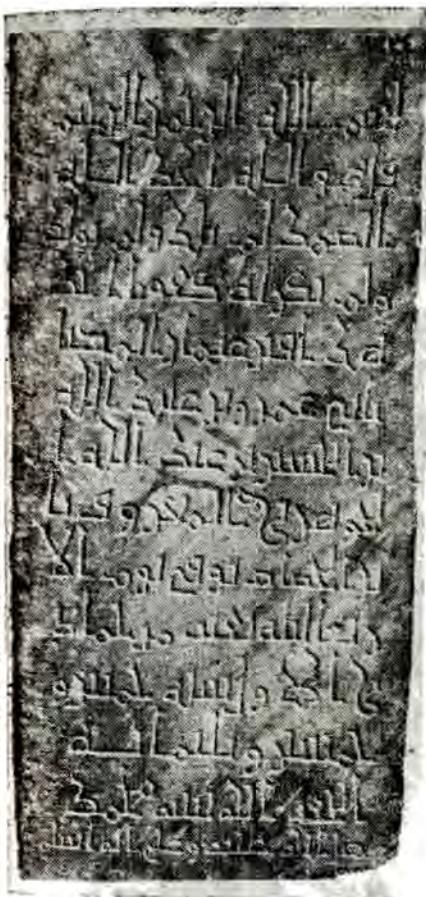
١ - مادته : رخام ٢ - أبعاده : ٨٤ × ٣٧ سم ٣ - جهة وروده : غير معروفة .

هذا النقش (شكل ٣٩)<sup>(٢)</sup> وكثير غيره من نقوش العصر الإخشيديي المتأخر يحمل كثيراً من مظاهر الكتابات التي يزعم الكثيرون أنها فاطمية ، وماهى إلا تطور لكتابات مصر على مدى القرنين الثالث والرابع الهجريين . وقد سبق لنا أن أشرنا إلى تلك الظواهر في موضع آخر ، ولا يأس أن نجملها هنا مرة ثانية لندلل على ما زيد أن نذهب إليه من أن الظاهرة الخطية تطورت في مصر عنـى عن المؤثرات الخارجية حتى عدت لها على الزمن صفات خاصة ظن أن للأحداث السياسية دخلاً فيها ، وكان من ذلك أن نسب الخطوط خطأ إلى الأسرات الحاكمة ، والخط ظاهرة اجتماعية ترتبط بالزمان . والمكان أكثر من ارتباطها بأحداث السياسة .

ونحن نلخص ما في هذه الكتابة من تلك الظواهر فيما يلي :

- ١ - علواياء البتداء وما في ممناها حتى يبلغ مبلغ الحروف الطالعة طولاً .
- ٢ - تنى اللام الثانية في لفظ الجملة ثنياً مرطباً جهة اليسار ، وسقوطها بتقويس عن مستوى التسطيح .
- ٣ - ارتكاز المقام المتوسطة على قائم قصير ، وتلويرها ، وتثنين هامتها .
- ٤ - ترطيب العين المتوسطة والياء المختتمة وإضافة فرع نبأ إليها وتوريقها .
- ٥ - إسقاط الحروف عن مستوى التسطيح بطريقة التقويس ، في غير لفظ الجملة [اللوحة : سطر ٢ ، ٥] .
- ٦ - الصمود بعرافة الياء المختتمة في شكل تقويس موسع على حتى يكاد يدرك نهاية الحروف القاعدة .

- ٧ - والناظر إلى كتابات هذا المصر بوجه عام ، يرى غير ما قد نما من الظواهر ما سبق أن أشرنا إليه من تحويل استمداد اليم المختتمة إلى شبه فرع نبأ ينتهي فوق تدويرها ذات العين ، ثم تعود إلى الشاء ذات اليسار حتى يبلغ مبلغ الطوال طولاً — كما يلاحظ ميلاً إلى تحويل استدارة اليم إلى نوع من التلوير ، ويدرك رغبة الكاتب في تحويل طالع الطاء إلى خط مستلق إلى العين ينتهي في تقويس موسع إلى اليسار ، يستقر فوق نهاية تلويرها ، كما يبعد ميلاً إلى رسم اليم المشفوقة على زاوية مع كثير من «الترطيب» أصاب اليم بقدر ما فقدته الصاد وأختها والطاء وأختها حيث استحالت هذه الحروف في كتابات هذا المصر إلى حروف



شكل (٣٩) نقش مؤرخ ٣٥٥ هـ رقم ١٢٣٢ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة

(١) رقم ١٢٣٢ في سجلات شواهد المتحف الإسلامي بالقاهرة .

(٢) انظر الشواهد المرقمة ٢٨٤٧ و ٢٧٢١ / ٤٣٢ واللوحة ٣٧ المجلد الخامس — شواهد .

شديدة اليأس ، تكاد تخلو من كل تطبيب ، وهو يدرك فوق ذلك كله ذلك الميل الشديد إلى تطبيب عرافات الراء واللون وجمها والصود بها في تقويس موسع جهة اليمين ، ثم الرجوع بها على نحو شبيه بالسابق ناحية اليسار<sup>(١)</sup> .  
للتعميل الأبجدى . أنظر اللوحة [٢٧] .

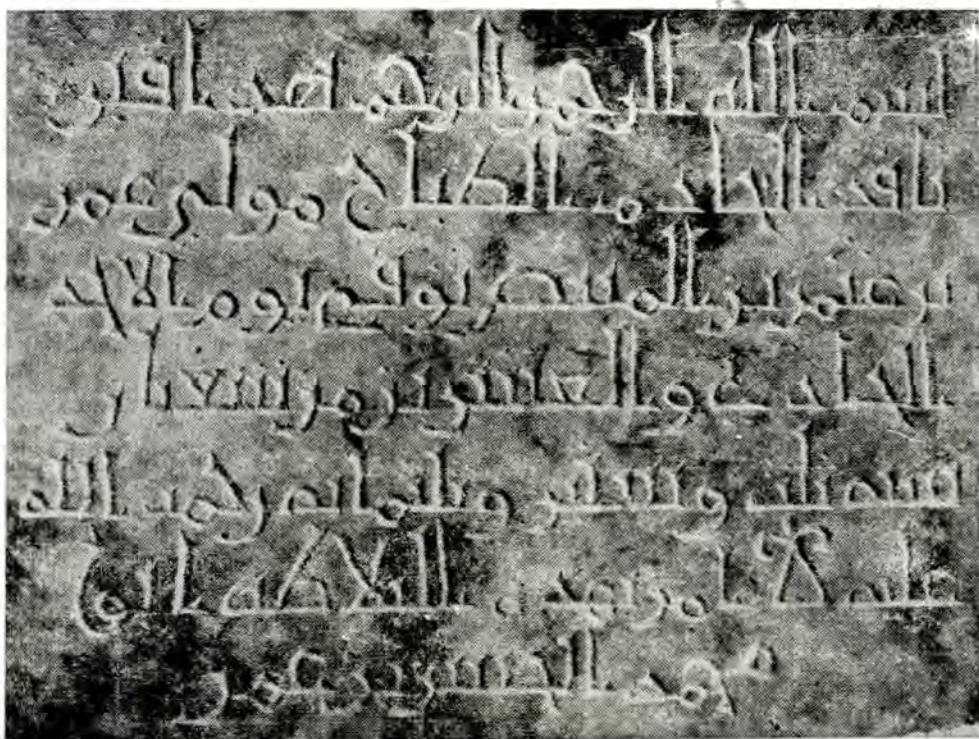


لوحة [٢٧] تحميل أبجدى للنقش المؤرخ ٥٣٥٥ ، رقم ١٢٣٤ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة

(١) انظر اللوحتين ٣١ و ٣٧ (المجلد الخامس — شواهد) من العصر الإخشيدى ، ثم فارتهما باللوحة ٤١ من العصر الفاطمى (المجلد الخامس — شواهد) ، واللوحة رقم ١ (المجلد السادس — شواهد) من العصر الفاطمى .

نقش مؤرخ ٣٦٣ <sup>(١)</sup>

- ١ - مادته : رخام ٢ - أبعاده : ٤٦×٥٣ سم ٣ - جهة وروده : غير معروفة .  
 كتابة من خلافة المز أبو عميم معد أول الخلفاء الفاطميين بصر (شكل ٤) عليها مسحة من البساطة والرونق تبدو لأول وهلة خالية من خصائص العصر الذي نقشت فيه ، إلا أن الترتيب في النظر إليها يدخلها في عداد كتابات النصف الثاني من القرن الرابع ، بما تحمله من الخصائص الآتية :  
 ١ - ارتفاع الباء البداء إلى علو الحروف الطالعة .  
 ٢ - استثناء طالع الطاء إلى الحلف .  
 ٣ - رسم الدال على زاوية .



شكل (٤) نقش مؤرخ ٣٦٣ - في سجلات المتحف الإسلامي رقم ٨٨٥١

٤ - الصعود بعرافة الواو في شكل تقويس موسى إلى علو يبلغ نهاية الحروف الطالعة .

٥ - تطبيق الراء والتون والواو .

٦ - وتکاد تمتاز هذه الكتابة عن غيرها من كتابات العصر بتطبيق جهة الجيم وأخواتها بشي مشعر منكب ، كما في الخطوط اللينة ، وسقوط جزئها النسجع عن خط استواء الكتابة ، والهاء المتوسطة مدورة مشقوقة ، نصف شفتها فوق مستوى التسطيح ونصفه الآخر تحته ، والكتابات فيما عدا ذلك ممعجمة (منقوطة) على تقىض الكتابات الكوفية التذكارية أجمع ، ولمل هذا المعجم (ال فقط ) دخيل عليها غير معاصر لها .

للتحليل الأبجدى : انظر اللوحة [٢٨]

(١) رقم ٨٨٥١ في سجلات المتحف الإسلامي في القاهرة .

بِسْمِ اللّٰهِ الرَّحْمٰنِ الرَّحِيْمِ

الْكَلْمَةُ الْمُبَارَكَةُ

بِسْمِ اللّٰهِ

رَحْمٰنِ الرَّحِيْمِ

الْكَلْمَةُ الْمُبَارَكَةُ

بِسْمِ اللّٰهِ الرَّحْمٰنِ الرَّحِيْمِ

الْكَلْمَةُ الْمُبَارَكَةُ

بِسْمِ اللّٰهِ الرَّحْمٰنِ الرَّحِيْمِ

لِوَاهِ [٢٦] بِعْدِ إِعْلَمِ الْمُجْعَلَاتِ بِعْدِ ١٧٧٠ هـ - ٢٠٠٥ جـ بِعْدِ إِعْلَمِ الْمُجْعَلَاتِ بِعْدِ ١٧٧٠ هـ

نقش مورخ ٣٨٢ هـ<sup>(١)</sup>

١ - مادته : رخام ٢ - أبعاده : ٧٨٥ × ٢٣ سم ٣ - جهة وروده : الوجه القبلي .

كتابه من خلافة العزيز أبو منصور نزار ثانى الخلفاء الفاطميين بصر (شكل ٢)، فربما في نوعها بين الكتابات الشاهدة معرضاً يدوياً فيها بحکام الصناعة الخطية على وجه لم تألفه حتى الآن في كتابات هذا القرن، وليس بين مئات الكتابات الشاهدية السابقة واللاحقة لهذه الكتابة شيء يشبهها في جودة الخط والخبر.

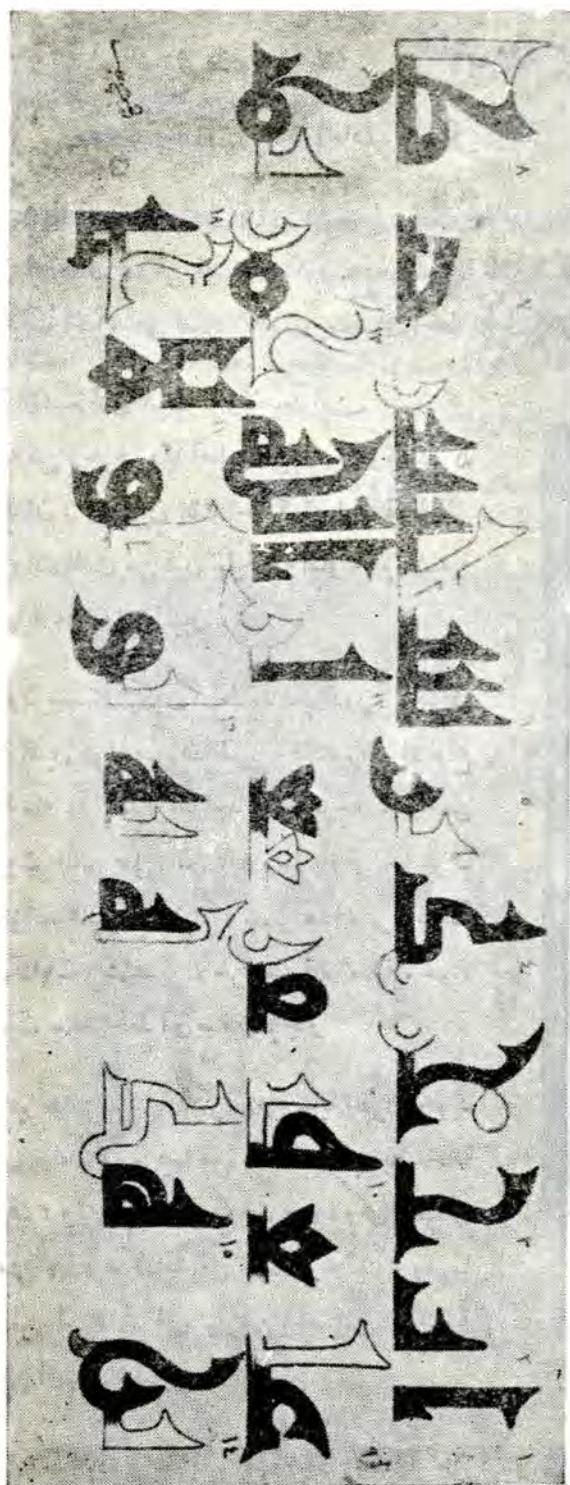


شك (٤١) نقش قبرى مورخ ٣٨٢ هـ - رقم ٩٢٠١ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة

ولعل السر في تجويد هذه الكتابة راجع إلى أنها صفت لهاشمى من آل البيت، هو (أبو القاسم) يحيى بن علی بن محمد [بن ...] جعفر بن الحسن بن الحسن بن علی بن أبي طالب<sup>(٢)</sup> في عصر من أكثر عصور الإسلام إعلاء شأن آل محمد . يمثل هذا النقش شيئاً غير قليل من خصائص الكتابة في هذا القرن على نحو جمود، وكتابته تعتبر مثلاً أعلى لكتابات الشواهد، وهي لا تقل إتقاناً وروعة عن أعظم الكتابات شأناً في العصر الفاطمي، تمتاز إذا قورنت بكتابات الأزهر والحاكم

(١) رقم ٩٢٠١ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة .

(٢) قراءة «بيت» -- شواهد القبور ، المجلد الخامس من ١٩٨٩ رقم .



بالبساطة برغم تلك المحاولات الزخرفية التي تبدو لأول نظرة في هذه الكتابة الفريدة ، ويُعْكَن أن تلخص تلك المحاولات فيما يلي :

- ١ - توريق بسيط يلحق عراقة النون فيما قبل جمعها بقليل .
- ٢ - « زائدة » على هيئة فرع نباتي لا ينطلق من نهاية بسط الميم ، بل يرتكز بترفع فوق منتصف انبساطها .
- ٣ - افتنان في رسم العين المتوسطة بإضافة زائدة مثلثة فوق قتها .
- ٤ - زيادة في اثناء جهة الجيم واحتياها .
- ٥ - على أن ما بهذه الكتابة من مبالغة في تقطيع قمم الحروف الطامة ونهايات الحروف بوجه عام ، يكاد يكون في ذاته نوعاً من الزخرف .

(١١) نقش مؤرخ ٣٨٩ هـ

١ - مادته : رخام ٢ - أبعاده : ٦٨٥٢ سم ٣ - جهة وروده : غير معروفة .

كتابات من خلافة الحاكم أبي علي منصور ثالث الخلفاء الفاطميين بعمر شكل (٤٢) باسم واحد من سلاطنة الحسين بن علي بن أبي طالب ، ومن عجب أن تكون هذه الكتابة ماثلة الكتابات الشاهدية المحبوبة المعروفة عن هذا القرن ، لواحد من آل البيت أيضاً ، حتى ليكاد الإنسان يعتقد أن الخط جميل الجيد كان في النصف الثاني من القرن الرابع الهجري وفقاً على

خدمة التشيع لآل البيت ، ولا يبعد أن يكون كل ما لحقه من زخرف وما أصابه من تحسين وما أدركه من افتتان ، كان قريباً تلك الحركة الدينية القوية التي شملت وادى النيل من لدن نهاية حكم الدولة الإخشيدية حتى نهاية عصر الفاطميين .

ولا يبعد أن يكون الخط قد لعب دوراً هاماً في خدمة الدين في العصر الفاطمي ، فاقتصرت الأنواع القويمة منه على تحليل المساجد والأضرحة ، وخصص آل بيته صلى الله عليه وسلم بأرقى ما عرف من أنواعه تحليلاً لذكرهم ، يفسر هذا ما نراه مائداً في الكتابات الشاهدية الأخرى من قلة العناية ، سواء من حيث صنعة الخط أو صنعة الإنجاز .

غير هذه الكتابة المشرفة على نهاية القرن تجوييد لا بأس به ، رغم ما فيها من عدم التاسب بين تحفظ الحروف ، وتزامن السطور والحروف ، وهي بالقياس إلى نقش ٣٨٢ هـ كتابة أقل جودة وتحسيناً ، ومهما يكن من أمرها ، فإن بها من الخصائص الكتابية ما يمكن أن نجمله فيما يلى :

- ١ - زيادة في تقويس جهة الجيم وأختيماً حتى تبدو في هذه الكتابة «متكلبة» فوق الحرف الذي يليها .
- ٢ - ترفع عرافات الراء والواو وعدم جمعها ، وانتهاؤها بفتح مرفع .



شكل (٤٢) نقش مؤرخ ٣٨٩ هـ - رقم ١٢٣٩ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة

٣ - تلوين تدوير الواو في بعض المواضع .

٤ - جمع عرافة الراء وإنهاوها بقائم رأسى قصیر ، وكذلك جمع عرافة القاف والتون وإنهاوها بزائدة مائلة إلى اليسار ، مع إلحاق ورقة نباتية قبل جمعها مباشرة .

٥ - ظهور الزخرفة الورقية التي رأيناها في بعض الكتابات السابقة ، في عرافات الراء والقاف وما في معناها .

٦ - ظهور نوع من الآياء المفردة والآياء الختامية تحمل فيه التزوية محل الترتيب .

٧ - ظهور نوع من الماء المتوسطة على شكل نصف دائرة فوق مستوى التسطيح ، شقت شفافاً رأسياً بخط مائل قليلاً جهة العين ثم ينبع في تعريف جهة ، اليسار ، على أكثر من هيئة واحدة .

٨ - ظهور نوع جديد من حرف اللام ألف تعلو فيه الألف ، عن اللام وتكتب فوقها .



لوحة [٣٠] تحليل أبجدي للنقش المؤرخ ١٢٢٩ - رقم ٣٨٩ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة

٩ - بسط عرقة المين الختمة في كلمة ( يشفع ) .

١٠ - ظهور الاستمداد بعد اختفائه طويلاً ، وتحليلته بتقويسات تختلف من الملل الذي يتبع الاستمداد عادة ، و غالباً بعض الفراغ الذي يخلقه الاستمداد .

١١ - تسقط اللام المبدأة حتى مستوى التسطيح ، ثم تتصل على شكل زاوية حادة بالحاء المتوسطة على نحو غير مألف ، كما في الكلمة ( الحق ) - وتتصل الحاء المتوسطة بالجيم التي إليها بطريقة مماثلة كما في الكلمة ( الحجة ) .

١٢ - ذلك فضلاً عن عطف اللام الثانية في لفظ الجلالة جهة اليسار ، وغيرها من اللامات ( كما في الكلمة ليلة ) ، وسقوط تلك اللام بتقويس عن مستوى التسطيح .

للتحليل الأبجدى : أنظر اللوحة [ ٣٠ ] .

# الفِضْلُ السَّادِسُ عَشَرُ

## كتابات الجص في الجامع الأزهر هـ ٣٦٩

يلمحظ المتبع لحلقات التطور في الظاهرة الكتابية الكوفية أن تدهوراً واضحأً في الكتابات التذكارية القبرية بدأ يظهر مع الحلقات الأولى للقرن الرابع المجري ، وأن الفالبية من هذه الكتابات (أو النقوش) تتصف بعدم الجودة وبالتالي آخر الذي يضمها دون كتابات القرن الثاني ، وفي مجال المقارنة تبدو كتابات القرن الثالث كما لو كانت « طفرة » وقديمة جاءت نتيجة للمنافسة الفنية بين مصر والعراق كوجه من وجوه المنافسة السياسية .

ولا يعدو الأمر في هذا المجال أن يكون نوعاً من الوهم ، لأن النقوش القبرية قد صارت مع الزمن مجرد تسجيل للوفاة على أى وجه يكون التسجيل ، وبعبارة أخرى صارت نوعاً من الإنتاج الفنى الذى يسد مطلب عامة الناس دون الخاصة ، وأن الخاصة لابد أن تكون قد لقيت طائفية ممتازة من صانعى النقوش عملت لها ، وأن الإجاده البدائية فى كثير من نقوش القرن الثالث كانت من صنع هؤلاء ، يدل على ذلك ويؤكده أن القرن الرابع المجري والقرن الذى يليه لم يخلوا من نقوش قبرية فيها كثير من الملاحة والحسن والجريان على قواعد الخط الكوفي ، ومن هذه تلك النقوش التي صنعت لنفر من آل البيت تسجيلاً لوفاتهم على ما مرت بنا .

على أن هناك دليلاً واضحأً على أن الكتابات التذكارية التي زينت العماره في القرن الرابع والقرن الخامس والقرن السادس كلها آيات في جودة الكتابة وجريانها على النسبة الفاصلة وزخرفتها والإبداع فيها إلى الدرجة التي تضمنها في مصاف أجمل النقوش التي ظهرت في أماكن أخرى من العالم الإسلامي ، وبالخصوص في شمال العراق في ظل الأتابكة العظام من حكام الموصل وديا بكر ، الأمر الذي يبعث على الاعتقاد بأن الخط الجيد والإبداع في صناعة النقوش ، قد خصت بهما طائفة من الناس ، هي الطائفة القادرة على مكافأة الصناع وتقدير جهودهم الفنية ، وأن الإنتاج الفنى الكتابي استعمل على العامة ليكون في خدمة الخاصة وحدهم .

ومهما يكن من الأمر ، فإن الظاهرة الفنية الكتابية والتجديد فيها يرجع الفضل فيما بلا شك إلى الجهود التي بذلها عامة الصناع في شرق العالم الإسلامي لتعويذ الخط التذكاري ، في المدرسة الشعيبة الكتابية التي أنتجت للعامة تخرج المحدودون من صانعى النقوش ومزخرفيها والمبدعين في مجالها — هؤلاء استأنفت بإنتاجهم عليه الناس ، استفادت من فنهم في تحملية المباني بالأشرطة الكتابية الزخرفية على واجهات الأبنية المدنية والدينية ، وفي تفاصيلها العمارية ، في أروقة المساجد — في المقود والمقصورات والمحاريب والمنابر والمشاهد .

وتشهد القرون الثلاثة المجرية ، الرابع والخامس والسادس ، في مصر ، عاذج رائعة من النقوش الكوفية المزخرفة لازمت فن العماره وخدمته ، وكانت عنصرأً متميزاً من عناصر زخارفه ، منها نقوش الجامع الأزهر في الجص ، ونقوش الجامع الحاكمي في الحجر والخشب ، ونقوش محاريب العصر الفاطمي في الجص حول المحاريب وفي الجامع الأقر، وجامع الصالح طلائع بن رزيق وعلى أسوار القاهرة التي أنشأها بدر الجبالي .

وظلت النقوش الكوفية التذكارية مستخدمة في تحلية المباني وتفاصيلها المعمارية الداخلية في العصرين الأيوبي والملوكي في مصر ، ومنها أمثلة جميلة حفرت في الخشب في العصر الأيوبي وركبت في التفسيات الرخامية في العصر المملوكي داخل المساجد ، ومن أروع أمثلتها الشريط الكتائبي الذي يحمل الجزء العلوي من حواري مدرسة السلطان حسن المملوكي .

ومن ثم نرى أنه لامناص من معالجة طائفة من النقوش الهمامة التي زينت العماره الفاطمية .

ونبدأ بالكتابات التي لا زالت ترى في الجامع الأزهر من عصر التأسيس وبعده، لنردها بالكتابات التي ترى في جامع الحاكم بأمر الله ، وبكتابات أخرى نرى أن تشملها هذه الدراسة لتحقيق غايتي :

أولاًها : بحث العلاقة بين هذه التقوش والتقوش الشاهدية للصرية المتطورة عبر القرون الثلاثة المجرية الأولى .

وأنهما : دراسة هذه النقوش دراسة مستقلة لا ظهار قيمتها الفنية .

وكتابات الجامع الأزهر التي نرى منها مثلاً في شكل (٤٣) سواء منها ما يوجد على جانبي المجاز المؤدي إلى المحراب القديم حول المقود، أو في الإفريز الدائر حول حوائط رواق القبلة، هي أول الكتابات «الرسمية» الفاطمية في مصر.

وبقارنة هذه الكتابات بالكتابات الدارجة، نجد الصلة بين ما تکاد تكون منعدمة<sup>(۱)</sup>، وكتابات الأزهر هذه أشرطة لاتبلغ من العرض درجة كبيرة، يکاد الغنصر الحطى فيها يشغل عرض الأشرطة، والزخارف المبالغة فيها ورقية بناية بالغة من الإنفاق درجة كبيرة، وأسلوب هذه الزخارف شديد الشبه بأسلوب الزخارف في مقصورة الجامع الحاكم.

والذى يسترعى النظر ويدعو إلى التفكير  
ملياً أن أسلوب الكتابة فى الجامع الأزهر مختلف  
فى جموعه عن أساليب الكتابة المتطورة فى مصر  
فى القرن الثالث ، الأمر الذى يبعث على القلن  
بأن الفاطميين ربما كانوا قد جلبوا إلى هذه  
الديار فى رحيلهم إليها من شمال أفريقيا فـ  
كتابياً زخرفياً خاصاً ، تطور فى شمال أفريقيا  
تطوراً سريعاً وعظيماً فى مدى نصف قرن من  
الزمان ( ٣٩٧ - ٥٤١ ) .



شكل (٤٥) نموذج من كتابات الجامع الأزهر المحفورة في الحص ،  
مؤرخ ٣٦١

على أن هذا الافتراض قد يكون صحيحاً وقد لا يكون، وكثنا نستطيع أن نقطع فيه برأى ، لوانه يقتضي لنا كتابة أخشدية رسمية عكش أن نقارن

(١) انظر النقش ١٢٣٤ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة ، المؤرخ ٣٥٥ هـ من المهر الإختبدي ؟ والنقطة ٨٨٥١ المؤرخ ٣٦٣ هـ من خلافة المهر القاطمي في مصر .

بها هذه الكتابة الفاطمية الرسمية ، وكنا نستطيع أن نقطع فيها برأى كذلك ، لو أن لدينا كتابة رسمية باقية في «المهدية» أو غيرها من المدن الفاطمية في شمال أفريقيا يمكن أن تقارن بها هذه الكتابات في الجامع الأزهر – وهكذا أصبح من المثير أن تنتهي إلى رأى حاسم في أمر هذه الكتابة ، أهى تطور لكتابات مصر السابق لها في مصر ، أم هي أسلوب مستجلب ، على أن هناك القليل من أوجه الشبه بين المنصركتي الكتابي البحث في كتابات الأزهر وبين مشابه من الكتابات الشعيبة في مصر ، لمله ذلك القدر المشترك الذى يكون عادة بين الأساليب المختلفة في المكان الواحد ، أو بين أساليب البلاد المجاورة .

ويسترجى النظر أن الزخارف الجصية التي تحلى مابين العقود ، والتي توجد في تجويف المحراب القديم والق توسد بوجه الإجمال فوق الأجزاء العلوية من حوائط رواق القبلة ، تحفظ بأسلوب القطع المائل المعروف في زخارف الجص في «سامرا» وزخارف الجص في مصر الطولونى – أما الكتابة ذاتها فقد قطمت بطريقة القطع العمودي . وقد تكون اليد التي أندلت هذه الزخارف الجصية يدًا ظلت تعمل تحت المؤثرات الطولونية في الجص ، كما ظلت آخرها لها تعمل تحت نفس المؤثرات في صناعة حفر الخشب ، بما ظهر أثره في باب جامع الحاكم المحفوظ بالمتحف الإسلامي والذي تلاحظ فيه طريقة القطع المائل المعروفة في الفن الطولونى .

ومما هو جدير بالذكر أن الإفريز الشبيه الدائر بأسفل السقف بالجامع انطولوجي ، وهو أول كتابة رسمية في مصر ، مختلف من حيث مادته وطراز الكتابة فيه عن هذه الكتابات كل الاختلاف<sup>(١)</sup> .

ومهما يكن من الأمر ، فأننا نلحظ في الجامع الأزهر من الطرز الكتابية ما يأتي :

١ – طراز فريد في نوعه يوجد حول طاقية المحراب القديم على شكل أفريزين ، أحدهما عريض يدور حول طاقية المحراب وفي مستوى سطحه الخارجي ، والأخر أقل عرضاً وأصغر كتابة ذات الزخارف والمقد ترجع إلى عصر تأسيس الجامع على يد جوهر الصقلى (٣٦١ هـ) .

ولا تكاد تختلف أصول الكتابة في الإفريزين ، اللهم إلا فيما يبدو في الخارجي منها من الزخارف والمقد التي تذكرة بعض كتابات القبروان<sup>(٢)</sup> ، والمرجح أن هذه الكتابة ذات الزخارف والمقد ترجع إلى عصر تأسيس الجامع على يد جوهر الصقلى (٣٦١ هـ) .

٢ – طراز من الكتابة يسود حول العقود المئانية التي تكتنف المجاز المؤدى إلى المحراب القديم وحول الشبابيك المسودة فيها بق من الحائط الجنوبي الشرقي الذي كان قبلًا حائط القبلة قبل توسيع الجامع في العصر التركى الأخير ، وفي بعض أجزاء الحائط الجنوبي الغربى والحايط الشمالى الشرقي ، وهو طراز غنى بالزخارف البتائية ، تبدو عليه مسحة من القدم تلعقه بمصر التأسيس<sup>(٣)</sup> .

(١) راجع : S. Flury, le Décor Epigraphique des Monuments Fatimides du Caire, SYRIA XVII, pp. 367/68.

(٢) راجع : Marçais, Manuel I, p. 168.

(٣) راجع : S. Flury, SYRIA XVII, p. 373

٣ — طراز أقل جودة من حيث أسلوبه الكتابي وأقل زخارفاً ، يوجد مختلطًا بالطراز السابق في الحائط الشمالي الشرقي ، وتوجد منه أمثلة في الحائط الشمالي الغربي الذي يفصل رواق القبلة عن الصحن ، وهذا الطراز لا شك متاخر بعض الوقت<sup>(١)</sup> ، والملحوظ أنَّه مقترب بإصلاح أجرى في وقت ما في الحائطين الشمالي الشرقي والشمالي الغربي ، على أنَّ المزخرف الكتابي الذي نسب به هذا العمل جهد على ما يظهر في حماكة الأسلوب القديم خفاف حماقاته في هذا الصدد موقفة إلى حد كبير .

٤ — خليط من الطرز يرى على الحائط الشمالي الغربي للناظر إليه من الصحن ، حول المقدود المهراء التي يطلق عليها أحياناً اسم المقدود الفارسية ، وحول الحنایا الزخرفية التي تكتنفها — ويُعْكِن تقسيم هذه الطرز إلى :

(أ) ما يوجد منها بأعلى المقدود والحنایا ، وهو ينتمي إلى الطراز رقم ٣ سالف الذكر .

(ب) ما يوجد منها على يمين ويسار المقدود ، وهو تكرار لـكلمات الملك الله ، وهو طراز كثير الشبه بالكتابات الكوفية الأيوبيَّة أو الفاطمية المتأخرة .

(ج) ما يوجد منها بأسفل المقدود والحنایا الزخرفية في وضع أفقي ، وهو طراز ركيك من الخط الكوفي اعمله من عصر متاخر جداً .

وقد يكون السبب في اختلاط الطرز في هذا الجزء من الجامع ما أجري به من إصلاح في القرن الثاني عشر الميلادي ، في العصر الفاطمي المتاخر أو العصر الأيوبي المبكر<sup>(٢)</sup> .

ويلاحظ في هذه الأشرطة الكتابية قلة عرضها بالنسبة لنوعها من أشرطة الكتابات الفاطمية ، وتکاد المادة الكتابية تشغل الفراغ الخصص للكتابية كله ، بحيث تصل الحروف القاعدة إلى نهاية الإفريز فتجاور زخارف الجص .

ويمتاز الطراز الأول بزخارفه البابية التي بلغت درجة كبيرة من التسوع والإتقان ، وهي تكون أحياناً من وريقات وأحياناً أخرى من أفرع بنائية مورقة .

ويمتاز الطراز الثالث ببساطة زخارفه البابية وبوجود حلقات ترى شاغلة للفراغ على هيئة الوريدة (الروزيت) ، وتعيل حروف هذا الطراز إلى اللين أكثر من سابقه .

وأظهر ما تميز به زخارف الطراز الثاني ، زخرفة بعض الحروف بطريقة إلخاق الأفرع البابية ذات الوريقات بعرافات بعض الحروف كالنون والراء والواو وغيرها ، وببساطة الباء المتطرفة وما في معناها ، والميم المتطرفة ، وقد تكون هذه الزخرفة البابية فرعاً مورقاً يسترخي فوق انبساط الباء ، أو فرعاً قائماً أو منثياً فوق نهاية انبساط الميم .

ونحب هنا أن نصف حروف الطرازين الثاني والثالث لشدة تشابههما .

فالألغاز فيما جاريَّة على القاعدة المعروفة في الكتابات اليابسة ، سوى أنَّ الألف المتطرفة تنتهي بتعريف معرف ، وقد

S. Flury, Syria, XVII, p. 373. (١)

S. Flury, Syria, XVII, p. 374. (٢)

يُنفع الباء للبِنْدَأة وما في صورتها حُقٌّ تبلغ الألْف طولًا، وقد ترتفع شكلة المدال وشكلة الكاف حُقٌّ نهَايَة الإفريز، فيتشابه الحرفان ، والـيـن فيما مشبعة الأسنان من الوسط مرفقتها نوعاً من أعلى ومن أسفل ، وقد يبالغ في ذلك أحياناً إلى درجة تكاد تخزجها عن طبيعتها الكتابية ، حُقٌّ تبدو أنسانها على شكل هلب الشموع الضاءة ، وهي تظهر في بعض اللواضع كما لو خطت بعرض القلم ، مكالة أسنانها إلى اليسار ، وقائم الطاء وأختها يظهر منتصجاً إلى الخلف ، والعين المتوسطة مثلثة الشكل ترتكز بسن على خط استواء الكتابة ، والبِنْدَأة موسمة الرأس مزخرفتها بالوريقات البنائية ، والفاء والقاف والواو البِنْدَأة معتقدات الفقا محرفات الرأس ، وشكلة السكاف بسيطة لا يلحقها زخرف ، والهاء المشقوقة بعضها يصنع مع خط استواء الكتابة نصف دائرة يخرج من وسطها خط مقوس تقويساً بسيطاً يتباوز تدويرها إلى الفراغ الواقع فوقها ، ويحدث أن يكون هذا الخط فرعاً بنانياً مورقاً ، وبعض أنواعها مثلث الشكل ، وبعضاً يعقد على خط مائل على فوق مستوى النسطبيح ، ولا تكاد بقية الحروف تختلف كثيراً عن مثيلاتها في الكتابات الشعبية المتطورة في مصر منذ أواخر القرن الثالث الميلادي .

على أن هذه الكتابات لا يمكن أن يقال عنها ، سواء من حيث أسلوبها الكتابي أو من حيث زخارفها ، أنها تطور طبيعي لكتابات القرن الثالث المصري ، إلا إذا تيسر لنا أن نعثر على الحلقات المفقودة بينهما ، وليس هناك رابطة فنية واحدة بين كتابة الأفاريز وبين زخارف الجص التي تعلق بين العقود وتحلي أعلى الحيطان في رواق القبة .

ولقد نستطيع أن نستخلص من ذلك حقيقة هامة، هي أن الشخص الذى ينط به تحملية السطوح بين المقود بالزخارف الطولونية ذات «القطع المائل»، كان بلا شك شخصاً آخر غير ذلك الشخص الذى عهد إليه زخرفة حواف المقود ودوائر الشبائك وأعلى الحيطان بالأفاريز الكتانية التى نحن بصددها، الأمر الذى يبعث على الاعتقاد بأن هذه الزخارف الكتانية كانت صناعة خاصة، يمارسها أشخاص لهم بها خبرة ودراءة لا توافر ان المزخرف العادى – على أن هذه الصناعة على الأرجح ربما بدأت في مصر فيما بين المصر الطولوني والمصر الفاطمى»، كما قد يكون بدؤها في شمال إفريقيا في إقليم تونس، حيث قدر لها أن تتطور وترق مدة حكم الفاطميين هناك، ولا يعنيينا أن نقطع هنا في هذا الموضوع برأى على كل حال.

## كتابات جامع الحكم بأمر الله [٥٤٠٣/٣٨٠]

كتابات هذا الجامع ، سواء منها ما كان في الإزار الجصي الدائر بأسفل السقف ، أو في بدنه المأذين ، أو فيما يقع من الشاييك برقبة القبة التي تعلو المحراب ، أو الشاييك الحصية بمحاطة القبلة ، أو في المقصورة محفوراً في الخشب ، أمثلة رائعة للكتابات الفاطمية ذات الزخارف .

وليس هنا هنا أن نتناول هذه الكتابات المزخرفة بتحليل مذهب ، فقد سبق إلى ذلك «فلوري» في كتابه عن زخارف الأزهر والحكم<sup>(١)</sup> وإنما جل غایتنا في كلام قصير كهذا ، أن نقارن هذه الكتابات الرسمية بالكتابات الدارجة – موضوع هذا البحث – لنرى مقدار ما بينهما من شبه أو خلاف .

ولما كانت هذه الكتابات قد أجزت في فترة بناء الجامع المتدة بين سنة ٣٧٠ هـ (في خلافة العزيز بالله نزار) وسنة ٤٠٣ هـ (في خلافة الحكم بأمر الله) ، وهي السنة التي يظن أن بناء الجامع قد تم فيها ، فقد أمكن مقارنتها بكل كتابة شاهدية مؤرخة ٣٨٥ هـ ، من عصر العزيز ، وكتابه أخرى مؤرخة ٣٨٩ هـ وكتابه الثالثة مؤرخة ٤١٤ هـ من عصر الظاهر ، وهذه الكتابات الموجودة بالجامع الحاكمي جيدة إلى درجة تدعى إلى الإعجاب حقاً ، وهي على عكس كتابة الأزهر كثيرة الشبه بالكتابات الشعبية المعاصرة لها ، والتي ترى بعض أمثلتها في الشواهد سالفة التذكر ، فالأصول الكتابية فيها لا تفترق كثيراً عن الأصول الكتابية في الكتابات الدارجة – وإذا كان هناك ما يدعو إلى الاعتقاد بأن الفاطميين ربما نقلوا منهم من شمال إفريقية فــ كتابياً خاصاً استعملوه في زخرفة مبانيهم الأولى ، هو ذلك الفن الذي يرى منه مثال طيب في أفاريز الجامع الأزهر – إذا كان الفاطميون قد فعلوا ذلك في بادئ الأمر ، فليس هناك ما يدعو إلى استمرار الاعتقاد بأنهم بعد أن استقر بهم المقام في هذه الديار ، وبعد أن تكشفت لهم فيها نواحٍ كانت مجهولة من قبل – لا بد أن يكونوا قد صادفوا في مصر كتاباً بارعين ، أو لا بد أن يكونوا قد صادفوا فيها كتاباً في مكتشم أن يجدوا الكتابة ويزخرفوها إلى الدرجة التي رضى التدوين الفاطمي على كل حال – هؤلاء الكتاب هم من غير كيرشك ، أولئك الذين اتجروا هذه الكتابات الرائعة التي ترى في الجامع الحاكمي ، والتي من أهم صفاتها الرشاقة وملاحة الرصف وحسن الإنفاذ وتتناسب الحروف والرونق وجمال الزخارف البناءية .

ونحن إذ نقول ذلك لانقصد أن الشبه تام بين كتابات جامع الحكم وبين الكتابات الدارجة ، وإنما قوله على وجه الإجمال ، وحسبنا أن ننظر إلى حروف الحاء المبتداة والعين المتوسطة والكاف والميم الوسطى في لفظ الجملة والباء المتوسطة والتطرفة والواو والقاف والتون المنطرفة ، إنرى أوجهآ من الشبه كبيرة تساعدنا على النهاب إلى هذا الرأى .

على أن زخارف هذه الكتابة لا تُعد بصلة ما إلى زخارف كتابة المحراب القديم في الجامع الأزهر ، وهي الكتابة التي يظن أنها أقدم الكتابات في الجامع المذكور – والتي رجع أنها كتابة تونسية الطراز أتذدها صانع وافد على مصر مع الفاطميين أو في أعقابهم – فهي ، والحال كذلك ، كتابات بالغة حداً كبيراً من الإتقان والزخرف ، والرجح أن تكون الكتابات الإفريزية قد بانت في مصر في مدة تكاد تبلغ نصف القرن درجة عظيمة من النحو والتكامل .

وقد استطعنا أن نلاحظ أن معظم الكتابات الشاهدية للوجودة ، والتي استطاعت النظر في هذا المسر بمحسن رصها ودقة إنفاذها ، إنما كانت لنفر من آل البيت — ويطلب على الظن أنه كانت هناك طائفة من محبودي الكتابة وفت جهدها التي على خدمة الخلفاء الفاطميين ، ومن يعت إليهم بصلة من القرابة — هؤلاء هم الذين نرجح أنهم صناع هذه الأفاريز الكتابية الزخرفية الرائعة ، ولا يكاد يعنينا في كثير أن يكون هؤلاء مصرى النشأة أصلًا ، أو من جذبهم الفتح الفاطمي إلى هذه البلاد لخدمة أغراض دينية أو دينوية .



شكل (٤٤) تقويم كوفية منقورة في الخشب في مقصورة جامع الحاكم

والملاحظ أن طريقة إنفاذ هذه الكتابات الإفرزية هي طريقة القطع الرأسى التي يمتاز بها المسر الفاطمى بوجه عام ، وليس بهذه الكتابات شيء من الأسلوب الأموى الفربى في إنفاذ الكتابة أو الزخارف ، وهو أسلوب التخطيط المزدوج الذى نرى منه نموذجًا في بدءى للنارتين ، وإن دل هذا على شيء ، فهو دال على أن صناعة الأفاريز الخطية المزخرفة كانت في مصر على هذا العهد مصرية الطراز غير متأثرة بمؤثرات خارجية .

أما زخارف هذه الكتابة ، ففروع نباتية باللغة حداً كبيراً من الإنفان ، تخرج عادة من نهايات الحروف وتتوزع على الفراغ توزعاً عادلاً فتعلوه بما ينبع منها من الوريفات الجميلة ، مكونة بذلك عنصرًا زخرفياً يستلفت النظر ، ويقاسم المنصر الكتابي الحسن ، ويشاركه المزايا ، والحق أن الإنسان لا يستطيع أن يركز نظره على واحد منها قليل وقت ، حتى يسترعى الفنر الآخر انتباذه ، ولا يكاد النظر يفارق هذا العنصر أو ذلك إلا على كره منه ، وهو لذلك لا يلبث أن يعود إليه في إسراع .

ويسترعى الانتباه هنا سيل الكتابة إلى الترفيع ، وتناسب الحروف وجريانها مع الألف على معدل ثابت ، وصومود بعض الحروف الطامة ، كالحاء المبدأة وشكلة الكاف وقسم انطاء وعرافة النون ، وهي حروف لها كثیر من الترتيب الظاهر الذي أکسبها طابعاً كتابياً خاصاً ، وبقية الحروف لا تجاوز نصف عرض الإفرز ارتفاعاً . وبعضها لا يرتفع عن مستوى تسطيع الكتابة بكثير ، ولهذا كانت المساحات التي غطيت بالزخارف البتائية فسيحة ظهرت فيها تلك الزخارف على خير ما تكون ، منحها الفراغ حرية وعمواً عظيمين .

وعنوان هذه الكتابة بقلة سقوط حروفها عن مستوى التسطيح العام ، وبسقوط الألف المنطرقة عن ذلك المستوى سقطاً محظياً ، وبترفيق رأس الفاء والكاف والواو واستفامة قفاها ، وبشق الماء المتوسطة بخط يخرج من أعلى وسطها في تقويس إلى يمنة اليد أو إلى يسرتها ، وبتقويس ساقط عن خط استواء الكتابة في بعض الحروف أو بين بعضها البعض الآخر ، وبانتهاء علاقات الراء والنون والواو انتهاء معرضها بتحريفين ، ينبع من العلوى منها فرع نباتي رفيع لا يلبث أن يلبي دوراً هاماً في زخرفة المساحة العلوية من الإفرز .

وينطبق هذا على كتاب الحشب والجلس في الجامع الحاكم ، وإن كانت الأولى منها أكثر اتقاناً وأبهى منظراً ، ولا يعني هذا بحال ما أن كتابة الجلس ليست جيدة جودة كتابات الحشب – وهي ، مهما يكن من أمرها ، خير من مثلتها في الجامع الأزهر .



(شكل ٤١) زخارف كتابية على بدنه المأذنة الغربية في جامع الحاكم .

وحسينا من الكلام عن كتابات جامع الحاكم هذا المدار الذي نرجو أن يكون قد أوضح علاقتها بالكتابات الشاهدية المعاصرة لها .

## الفصل السابع عشر

### نقوش من القرن الخامس الهجري

تأخر نسبيًّا أدرك الكتابات التذكارية في الصفة الأولى من هذا القرن — تقدم الظاهرة الكتابية في أواخر عصر المستنصر (٤٨٧/٤٢٧ هـ) — بهذه ظهور الكتابات اللينة على الأحجار — دراسة تحليلية لنقوش مؤرخة ٤١٤، ٤٢٦، ٤٥٢ هـ — كتابة اللوح التأسيسي لعمراء بدر الجمالى بالمسجد الطولونى ٤٧٠ هـ — كتابة كشف عنها على الحائط الشمالي من سور بدر الجمالى ٤٧٠ هـ — نقش مؤرخ ٤٨٤ هـ — نقش مؤرخ ٤٩٥ هـ .



## كتابات القرن الخامس المجري

لا تكاد تفترق الكتابات الأولى من هذا القرن عن كتابات القرن الرابع المجري ، فكتابات عصر الحاكم الفاطمي ٤١١/٣٨٦هـ ، لا تختلف في كثير عن كتابات عصر الأخشيد ٣٤٨/٢٢٣هـ ، ولو قورنت كتابات عصر الظاهر راجع الخلفاء الفاطميين ٤١١/٤٢٧هـ بكتابات عصر المعز ٣٤١/٥٣٦هـ ، لا أدر كنا بينها فرقاً عحوساً ، ومنه ذلك أن الكتابة الكوفية تطورت في مدى النصف الأخير من القرن الرابع المجري والنصف الأول من القرن الخامس تطوراً بطيئاً مرجعه فيها نعتقد إلى إغفال الأخشidiين لأمر الكتابة من ناحية ، وانصراف الفاطميين إلى تأمين عقيدتهم الدينية وتسخيرهم كل جهود المجتمع الفاطمي لخدمة التشيع من ناحية أخرى ، بحيث لم تفل الكتابة قط بها من العناية إلا حيث سخرت لخدمة الدين والعقيدة الفاطمية ، فظهرت أجود أنواعها في المساجد والأضرحة ، وفي التسجبل لوفاة نفر من آل بيت النبي ، ومن عجب أن تأتي كل الكتابات الشاهدية منذ العصر الأخشيدى حتى عصر الظاهر الفاطمى ، راجع الخلفاء الفاطميين ، غاية في التأثر<sup>(١)</sup> ، اللهم إلا ما كان منها خاصاً بنفر من آل البيت<sup>(٢)</sup> .

ولو جهدنا نعرف مزايا الكتابة في النصف الأول من هذا القرن ، وأحصينا ما لها من خصائص ، لما وجدنا هناك شيئاً مختلف عما سبق أن لاحظناه على كتابات النصف الثاني من القرن الرابع ، فهى لم تخرج عن حالة التأثر النسى التي كانت تتصف بها آنذاك ، غير بعض المحاولات التي بذلها الحفارون بهدف التجميل : منها إجراء الاستمداد في بعض الموضع كإضافة القش المرفوم ٣١٥٠/٤٣٦هـ من عصر الحاكم ، ومنها إنهاء بعض الحروف كالمختومة والراء المتطرفة وشكلاً الكاف بفرع نباتي ، وإنقاد الهاء المتوسطة على شكل مترابط ، ورخفة رأس العين المبتداة بالوريفات ، كما يبدو ذلك في النقش للرقم ٢٤٤<sup>(٤)</sup> .

وتنظر الكتابة الشاهدية يدهما طابع التأثر بوجه عام ، ويحيط بعضها إلى مستوى أولى بسيط كما يشاهد في النقش للرقم ٥٧١ و٢٧٢١ و٤٥٢ و٨٠٨٨ على التوالي<sup>(٥)</sup> :

ولا تكاد الكتابات الشاهدية تسقط إلى هذه الوحدة حتى يدركها عصر المستنصر (٢٤٧/٢٠٧هـ) فتال فيه نوعاً من الصناعة الفنية ، إذ تظهر بعض الكتابات المعرضة المنقورة على البازلت تقرآ غير عميق ، واعتاز هذه الكتابات بنصيب من الحسن هو نتيجة للتضاد الحاصل من نقر البازلت ، إذ يدو الجزء المحفور أبيض اللون ، في حين تبقى الكتابة فوقه

(١) راجح اللوحات من ١ - ٤٦ (شواهد النور - المجلد الخامس) ، واللوحات من ١ - ١٦ (شواهد القبور - المجلد الخامس) .

(٢) راجح القوش المؤرخة ٣٤١هـ ، اللوحة ٤ (شواهد القبور - المجلد الخامس رقم ١٢٣٢) واللوحة ٤٤٦ (شواهد القبور - المجلد الخامس رقم ٩٢٠) واللوحة ٤ (شواهد القبور - المجلد السادس رقم ١٣٣٩) .

(٣) شواهد القبور - المجلد السادس - اللوحة ٦ .

(٤) شواهد القبور - المجلد السادس - اللوحة ١٤ .

(٥) شواهد القبور - المجلد السادس - اللوحة ٤ واللوحة ٦ واللوحة ١٢ واللوحة ١٨ على التوالي .

دكناه بلون الصخر الطبيعي ، كما هو نتيجة لبعض الذين الذى أصاب الكتابة في هذا العصر — ويظهر ذلك جلياً في الكتابات المرقومة في سجلات المتحف الإسلامي ٤٩ و ٥٢ و ٦٠ .<sup>(١)</sup>

ومن السهل أن يدرك الإنسان ما نال الكتابة في هذا العصر من تقدم نسبي بالنظر إلى الكتابتين المرقومتين ٦٧١٨ و ٦٧١٦ هـ من خلاف المستنصر والامر<sup>(٢)</sup> .

على أن عصر الأمر (نهاية القرن الخامس) يمتاز بظهور الخط اللين في صوره الأولى على شواهد القبور ، كما يدو ذلك من النقش المرقمة ٨٨١/٣٧٢١ و ١٢٧١٦ و ٣٥٣٨ و ١٢٩٦<sup>(٣)</sup> في سجلات المتحف الإسلامي وهي من بوادر الكتابة في القرن السادس ، وقد بقيت السيادة للخط الكوفي في عصر الأمر الفاطمي ، على الرغم من ظهور الخط اللين ، مجاوزة بذلك حدود الخصائص ، ومن عجب أن نحصل في أوائل القرن السادس المجري على عاذج من الخط الكوفي هي غاية في الدقة والجمال — وقد يرجع ذلك إلى رغبة الخط الكوفي في الاحتفاظ بأهميته في وقت بدأ الخط اللين ينافسه ويستله مكانه خط تذكاري ، وتدل النقش الموجودة من العصر الأيوبي على بقاء الخط الكوفي سائداً بتقاليده الفاطمية كما يتبين ذلك من النقش الأسطوانية المرقومة في سجلات المتحف الإسلامي ١٥٠٠ هـ و ٥٧٥<sup>(٤)</sup> .

وأنه وإن كانت الكتابات البدنة قد بدأت في الظهور منذ أوائل القرن السادس ، إلا أنها لم تبلغ من الاتساع مبلغاً تبقيه إلا في الحلقات الأولى من النصف الثاني لهذا القرن كما يظهر ذلك من النقش المرقم ٥٣ في سجلات المتحف الإسلامي<sup>(٥)</sup> .

ومنذ عام ٥٧٦ للمجرة تختفي الكتابات اليابسة الشاهدية اختفاء تماماً ، وتحل محلها الكتابات البدنة النسخية — يتبع ذلك من الرجوع إلى المجلد السادس من مجموعة شواهد القبور ، حيث لا تظهر بعد هذا التاريخ كتابة واحدة شاهدية بالخط اليابس<sup>(٦)</sup> — انظر شكل ٨ و ٩ .

(١) شواهد القبور — اللوحات ٢١ و ٢٢ و ٢٥ و ٢٨ — المجلد السادس ، على التوالي .

(٢) شواهد القبور — اللوحة ٢٩ واللوحة ٣٠ — المجلد السادس .

(٣) شواهد القبور — اللوحة ٣٢ واللوحة ٣٣ واللوحة ٣٤ ، المجلد السادس .

(٤) شواهد القبور — اللوحة ٣٣ — (المجلد السادس رقم ٢٤٠٠ — ٥٠٩ ، من عهد الأمر) ، واللوحة ٣٦ من نفس المجلد (رقم ١٢٢٣٦ من عهد الحافظ ٥٣٨ هـ) واللوحة نفسها (رقم ١٠٠١ من عصر الفاطمة ٥٥٠ هـ) واللوحة ٣٢ من عهد الحافظ (رقم ٩٨١٠) — انظر شكل ٢٨ ج من ٨٢ .

(٥) شواهد القبور — (اللوحة ٣٧ المجلد السادس) باسم السلطان بهاء الدين أبو الفضل المالك بن يحيى بن أبي الساده المؤمن ، وأمله بهاء الدين قراقوش المعروف وزير صلاح الدين الأيوبي (٥٦٤/٥٧٩ هـ) .

(٦) انظر اللوحات ٤ و ٤١ و ٤٢ وكلها من مصر الأيوبي ، ما عدا النقش ١٣٧٦ المؤرخ (٦٦٠ هـ) فهو من عصر الظاهر ركن الدين بيبرس المملوك .

وكانت السيادة الكلية لهذا النوع اللين من الكتابات منذ حكم العزيز عماد الدين عثمان الأيوبي ، وفي العصر المملوكي ، سواء أكان ذلك في الشواهد ، أم على واجهات المساجد ، قبع الخط الكوفي داخل الباني العامة ، فاما بساحات قبة على هيئة أفاريز تدور مع الحوائط ، أو تحف برووس المغارب ، أو يرسم على أشكال هندسية مختلفة لتعلن بعض الساحات ، وكما استخدمت الكتابات اللينة في الأغراض التذكارية على الأحجار ، كذلك خطت بها المصاحف وجودت حق بلغت غاية من الجمال والاتزان جديرة بالإعجاب .

ولا يعنينا في مجال البحث في الكتابات اللينة غير شيء واحد هو بهذه ظهورها ومنافتها للكتابات اليابسة التي امتنناها موضوعاً هنا — وقد استطعنا فيما نعتقد أن تتبع ذلك ، وأن ندرك أن ظهور هذه الكتابات اللينة كان رهنًا بابتداء القرن السادس ، ولذلك نرى أن تهي بخاتمة الوجهة الفنية عند نهاية القرن الخامس الهجري .

ولكي ندرك ما أصحاب الكتابات اليابسة الشعبية في هذا القرن (الخامس الهجري) من تطور هو أميل إلى التأثر والتدور ، نرى أن نتناول التفاصيل الآتية بالوصف والتحليل الأبعدي :

- ١ — نقش مرموق ١٢٤٢ في سجلات المتحف الإسلامي ومؤرخ ٤١٤ هـ<sup>(١)</sup> (شكل ٤٥) .
- ٢ — نقش مرموق ٥٢ في سجلات المتحف الإسلامي ومؤرخ ٤٣٦ هـ<sup>(٢)</sup> (شكل ٤٦) .
- ٣ — نقش مرموق ١٢٥٠ في سجلات المتحف الإسلامي ومؤرخ ٤٥٢ هـ<sup>(٣)</sup> (شكل ٤٧) .
- ٤ — نقش مرموق ٦٧١٨ في سجلات المتحف الإسلامي ومؤرخ ٤٨٤ هـ<sup>(٤)</sup> (شكل ٤٨) .
- ٥ — نقش مرموق ٦٧١٦ في سجلات المتحف الإسلامي ومؤرخ ٤٩٥ هـ<sup>(٥)</sup> (شكل ٤٩) .

على أنه يجدر بنا ألا نترك الموضوع من غير أن نتناول بالوصف والتحليل كتابة يابسة من كتابات القرن السادس ، عصر سيادة الخط اللين ، لكي ندلل على حقيقة واقعه وهي أن الكتابات اليابسة ظلت ، رغم سيادة الخط اللين ، مستعملة في النصف الأول من القرن السادس بتقاليدها الفاطمية المعروفة وهي :

- ٦ — النقش المرقم ٩٨١٠ في سجلات المتحف الإسلامي المؤرخ ٥٣٠ هـ (شكل ٥٠) .

(١) المجلد السادس — شواهد — اللوحة ١٤ .

(٢) المجلد السادس — شواهد — اللوحة ٢٢ .

(٣) المجلد السادس — شواهد — اللوحة ٢٦ .

(٤) المجلد السادس — شواهد — اللوحة ٢٩ .

(٥) المجلد السادس — شواهد — اللوحة ٣٠ .

## (١) نقش مورخ ٤١٤ هـ

(٢) جهة وروده : غير معروفة .

(٢) أبعاده ٤١ × ٧١ سـم

(١) مادته : رخام



شكل (٤٥) نقش مورخ ٤١٤ هـ ، رقم ١٢٤٤  
في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة

هذا النقش (شكل ٤٥) من خلافة انتظار  
الفاطمي (٤١٤/٤٢٧ هـ) ينفرد من بين كثير من  
كتابات العصر بحسن الرصف وجودة الإنفاذ ، وكتاباته  
من النوع القافز ، ولا بد أن يكون صانعه قد أخذ نسخه  
بخطة معينة راعى فيها التقريب بين السطور وإطالة  
الحروف القافية بحيث تعلل الفراغ ، وتبجل في هذا  
النقش ميل هذا العصر والمصر السابق عليه بإطالة  
بعض الحروف التي ليس من حقها الإطالة حتى تبلغ  
في علوها مبلغ الحروف الطالعة ، كحرف الياء البتاء  
والجيم البتاء والهاء البتاء ، كما تظهر فيه اللاحقة  
الزخرفية التي شهدناها قبل الآن في كتابات القرن  
السابق ، وهي جمع عرارات الراء والتوت والواو  
والصعود بها على نحو يشبه صعود الأصابع ، أو ثنيها  
بعد جمعها جهة اليسار ثنياً مرطباً على هيئة فرع  
نباتي .

ويميز هذه الكتابة ميل ظاهر إلى التوطيب  
في حرف اليم وأخته وفي رأس العين وفي عرارات  
الراء والواو وقائم الطاء ، ويبدو الجفاف في هذه الكتابة في حرف الياء المنطرفة والفاء المتوسطة ، عينها مشابهة لفائتها ،  
ويظهر الجفاف على أعظم ما يكون في حرف الماء، بوجه خاص .

ولقد عمد صانع هذا النقش إلى التقليل من مساحة الجفاف التي تسوده ، بتحليلة نهايات بعض الحروف بفرع نباتي ،  
وزخرفة باطن العين البتاء بورياقات نباتية .

وعلى الياء البتاء حتى ظهرت في علو الألف ، وثبتت اللام المتوسطة في لفظ الجملة على عادة مصر ، وربطت جهة الجيم  
البتاء حتى كانت تذكّر على الحرف الذي يليها ، وارتقت الياء المتوسطة إلى مستوى اللام والألف ، وأتملت قوائم بعض

الحروف المبتدأة كالواو والراء، وبيست عراقتها  
 على نحو ذهب بعماها، وكادت بعض الحروف  
 المعرفة لا تسقط عن مستوى التسطيح كالواو  
 المتوسطة والسين المنطرفة، واحتللت العين  
 بالفاء لتشابه رسمها مما على هيئة التربيع،  
 ووسعت فتحة العين المبتدأة واقتضبت قحدها  
 فبدت عجيبة المنظر، وتدرجت أسنان السين وأختها  
 في القصر حتى غدت ثلاثة أسنانها أنصرها، وروى  
 مثل هذا التحدّر في لفظ الجلالة، وقد تكون  
 أسنان السين شديدة القيام كما قد تكون ممالة كأنها  
 جهة اليسار، وقد استعراض عن تدوير الميم بتلبيتها  
 أو تلوينها — وفي هذا الفتش رطب قاعا اللام  
 ألف وقابلت استدارتها، وزاد طول اللام على  
 الألف فيها، ومن اللام ألف نوع أعدل فيه  
 القائمان وارتکز على قاعدة مربعة على شكل  
 العين ركب فوقها مثلها، وهو نوع من الزخرف  
 يتناسب مع الجفاف الغالب على هذا الفتش ،  
 ومع ذلك فإنه لا يخلو من جمال .



للتحليل الأبعدي : انظر اللوحة [٣١]

نقش مؤرخ ٤٣٦ هـ<sup>(١)</sup>

(١) مادته : بازالت (٢) أبعاده : ٣٢ × ٧٢ سم (٣) جهة وروده : مقابر قوص .



شكل (٤٦)، نقش مؤرخ ٤٣٦ هـ - رقم ٥٢  
في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة  
فرعان بنايان في اتجاهين متضادين ، وتلتحق  
الزخارف البناءية كثيراً من حروفه ، كالعين المبتداة واليم الختمة والواو المفردة والياء الختمة وشكلي الدال والكاف .

نقش من خلافة المستنصر الفاطمي (شكل ٤٦)  
ميزته الخاصة ظهور الكتابة دكناه بلون الصخر  
الطبيعي فوق أرضية بيضاء ، تزاحت سطورة نوعاً  
وغلب القصر واللغظ النسي على حروفه ، وهو ليس  
ما يندر به عصر المستنصر : قليل الاختلاف ، كثير  
الاختلاف ، فألفاته ولا ماته لا تجري على معدن واحد ،  
وعلاقات حروفه لا ضابط لها ، وغلب التلقيح على  
استدارات حروفه ، فتبعد رأس الفاء ورأس الواو  
مثلثة ، كما تبدو اليم كذلك .

ولا زال نشاهد فيه الياء المبتداة في مثل علو  
الحروف الطالمة ، ويزخر حرف الحاء فيه فروع  
نباتية تخرج من لدن جهتها ، وفي مواضع أخرى  
تسكب جهتها انكباتاً شديداً ، وسینه منشارية ،  
وقافه مربعة ترتكز بسینها على خط استواء الكتابة ،  
وعلاقات حروفه مثابة الطرف مرتفعه ، وعرافة  
العين الختمة مرتبطة صغيرة لا تناسب مع رأسها ،  
وقدام طائفه منضجع ذات العين ، معقوف القمة جهة  
اليسار ، وعراقات النون مجموعة تخرج من نهايتها  
فرعان بنايان في اتجاهين متضادين ، وتلتحق  
الزخارف البناءية كثيراً من حروفه ، كالعين المبتداة واليم الختمة والواو المفردة والياء الختمة وشكلي الدال والكاف .

للتحليل الأبجدى : انظر اللوحة [٣٤] .

(١) رقم ٥٢ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة .

ପ୍ରମାଣିତ

لوحة [٣٢] تغليف أبيض لفتش المؤرخ ٦٤٣٦ - رقم ٥٢ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة

## (١١) نقش مؤرخ ٤٥٤ هـ

(٣) جهة وروده : غير معروفة .

(٢) أبعاده : ٣٦ × ٦١ سم

(١) مادة : رخام



شكل (٤٧) نقش مؤرخ ٤٥٤ هـ — رقم ١٢٥٠  
في سجلات شواهد المتحف الإسلامي بـالقاهرة

كتابية من عصر المستنصر (شكل ٤٧)<sup>(١)</sup>  
من النوع المرفع الغائر ، تمتاز بالنسبة لكتابات  
العصر بشيء من الجودة ، وانحة رائقة تجري  
على خطوة واحدة ، حروفها كثيرة الالتفاف ، بها  
من الخصائص الزخرفية التوريق البسيط الذي  
يحلل الأجزاء المرتبطة من الحروف كالمعين  
بالمبدأ والواو المختتمة ، وبها كذلك من محاولات  
الزخرف تشظية نهایات بعض الحروف كالحاء  
المبدأ والواو المتطرفة وغيرهما .

وهي فوق ذلك تجمع كثيراً من خصائص  
الكتابات المعروفة عن القرنين الرابع والخامس  
من العصرين الأخشيدى والقاطمى . — مما لا يحد  
ضرورة إلى ذكره بعد أن خضنا فيه قبل  
الآن إجمالاً وتفصيلاً .

للتحليل الأبجدى : انظر اللوحة [٣٣] .

بِسْمِ اللّٰهِ الرَّحْمٰنِ الرَّحِيْمِ

لِمَنْ يَعْلَمُ بِهِ مِنْ أَنْوَارٍ

الْمُكَفَّرُونَ لَا يَعْلَمُونَ

لِمَنْ يَعْلَمُ بِهِ مِنْ أَنْوَارٍ

مِنْ آنِيْلَةِ الْمُجْرِمِ - مِنْ آنِيْلَةِ الْمُجْرِمِ [دَمَّ] [دَمَّ]

نقش مؤرخ ٤٨٤ م <sup>(١)</sup>

(١) مادة: رخام      (٢) أبعاد: ٢٥ × ٢٩ سم      (٣) جهة وروده: مقابر أسوان .



(شكل ٤٨) نقش مؤرخ ٤٨٤ م — رقم ٦٧١٨  
في سجلات المتحف الإسلامي

على يدي الأفضل ، وبمساعدة نفر من الأرمن ، استحضرهم من إقليم الراها (أذاسا) أن يقيم أروع المباني الفاطمية وأعظمها شأنًا ، إلا وهي تلك الأسوار التي لا تزال بقائها قائمة حتى الآن تحيط ببعض جهات القاهرة المعزية .

وقد استبانت العناية بالبناء عناية يقينية أنواع الفنون الفرعية ، ساعدتها المدورة الشامل الذي ميز عصر هذا الوزير على التموي والسير في خدمة الفن المعماري ، وليس من شك في أن الكتابة كانت واحدة من تلك الفنون التي سايرت فن العباره ، فظهرت في هذا مصر — وبعد مدة طويلة غالب فيها الإهمال على الظاهره الكتابية — أنواع من الكتابات المحودة بعض الشيء ، ومن أخصها كتابة المقياس ، والكتابات التذكارية التي توجد بأعلى «باب النصر» ، وبعض الكتابات الشاهدية الخاصة ، والنقوش الذي نقصد هنا بالتحليل (شكل ٤٨) ، واحد من هذه الكتابات الشاهدية التي أحكت فيها

يلاحظ أن حكم المستنصر الطويل المضطرب (٤٢٧—٤٨٢ م) لم ينبع فناً كتابياً شعبياً يعتقد به ، ولم يلمل ذلك راجح بطبيعة الحال إلى شيوع الفوضى وغلوتها على كل شيء ، ولم يلمل ما أدرك هذا العصر من الخير كان رهناً بتعس الأحوال السياسية في الصيف الثاني من خلافة المستنصر الفاطمي ، وهو الوقت الذي استقرت فيه أحوال البلاد استقراراً مكمن حكمها من السير بها في سبيل الإصلاح والتعفير ، بعد فترة طريله ساحتها في أشد ضروب المحن قسوة وأكثر أنواعها هولاً . فمنذ ادركتها عنابة الوزير الأرمي «بدر الجلال» (٤٦٦—٤٨٧ م) وابنه «الأفضل شاهنشاه» (٤٨٧—٤٩٥ م) ، أخذت بأسباب التهوض رويداً حتى قدر لها

(١) رقم ٦٧١٨ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة .



صنفه الكتابة بقدر ما صحت ظروف مصر ، والتجويد ظاهر فيها : يتجلى ذلك من مقارنة هذا النقش بنقوش الثلاثين سنة السابقة عليه ، وقد يرجع تجويدها إلا أنها كتبت « لآمنة بنت الحسين بن الحسن بن أحمد بن الحسين بن أحمد ابن محمد بن اسماعيل بن محمد بن اسماعيل بن عبد الله الباهر الإمام السجاد زين العابدين على بن الإمام السبط الشهيد الحسين بن الإمام الوصي أمير المؤمنين على بن أبي طالب صلى الله عليه وعلى آبائه الطاهرين وذراته الأكرمين ، وهي من سلالة فاطمة الزهراء بنت رسول الله ، ولمل ذلك يؤيد ما ذهبنا إليه من أن تجويد الكتابة الشاهدية كان غاية من غايات الساعين إلى إعزاز آل البيت وتكريهم ، وأن الفن الكتابي ظل في خدمة الدين يحقق أغراضه المختلفة » .

وكتابه هذا النقش ، بادية الملاحة ، متناسبة قصيرة الطوالـ نوعاً ، فيها من علامات الحسن الاستمداد ، وزخرفة الاستمداد بالقويس ، وجمع العرافات وثنيتها جهة اليسار ، وإلخاق فرع نباتي بحرف النون يشغل الفراغ الحاصل من استمداد الحاء في كلـة ( الرحمن ) ، وإضافة زائدة زخرفية على شكل ( اللوزة ) فوق العين المتوسطة الثالثة ، ومن الفراغ الحادث فوق الصاد بثلـه الزائدة ، وترتـيب الماء ، وإضافة زائدة أخرى على شكل فرع نباتي فوق الجزء المستقيم من الميم المطرفة في كلـة ( بـم ) ، وفوق الناء في كلـة ( بـنـت ) لتشغل الفراغ الحادث من انبساط حرف الناء .

وبهذه الكتابة من العلامات المعـزـة لكتابـة مصر جـمـع العـرـافـاتـ وإـلـخـاقـ الـتـيـ بـهـاـ وـالـصـمـودـ بـهـذـهـ الـنـقـشـ الـبـيـسـارـ ، حتى تتساوـيـ نهاـيـاتـ الـحـرـوفـ الصـاعـدـةـ ، وـضـحـعـ قـائـمـ الـطـاءـ إـلـىـ الـخـافـ معـ تـرـطيـبـهـ بـالـثـيـ جـهـةـ الـبـيـسـارـ ، وـكـذـلـكـ تـعـلوـ شـكـلـةـ الـكـافـ ، وـإـنـقـاذـ الـصـادـ وـالـطـاءـ عـلـىـ هـيـةـ يـاـسـةـ بـعـضـ الـبـيـسـ ، وـعـقـفـ الـلـامـ التـوـسـطـةـ مـنـ اـنـفـ الـجـلـالـةـ ، وـإـسـقـاطـ بـعـضـ الـحـرـوفـ « عـلـىـ شـكـلـ تـقـوـيـسـ » عـنـ مـسـتـوـيـ تـسـطـيـعـ الـكـتـابـةـ ، وـبـرـعـالـعـرـافـاتـ فـيـ الرـاءـ وـالـلـوـاـوـ ، وـرـفـيـعـ نـهـاـيـاتـ الـبـيـتـورـةـ ، وـانـكـيـابـ جـهـةـ الـحـاءـ وـمـاـ فـيـ مـعـنـاـهـ عـلـىـ الـحـرـفـ الـذـيـ بـلـيـهـ ، وـإـنـهـاءـ قـائـمـ الـلـامـ أـلـفـ بـتـعـرـيفـ أوـ بـتـعـرـيفـ ، وـمـنـ الـطـواـهـرـ الـفـريـةـ عـقـفـ ذـنـبـ الـأـلـفـ إـلـىـ يـةـ عـقـنـاـ حـرـفاـ .

وـتـقـلـ العـنـاـيـةـ بـعـضـ الشـيـءـ فـيـ السـطـوـرـ الـأـخـيـرـةـ مـنـ النـقـشـ ، وـالـنـقـشـ فـيـ جـمـعـهـ يـشـبـهـ كـثـيرـاـ نـقـوشـ الـمـقـايـسـ الـمـأـثـورـةـ عـنـ عـصـرـ الـلـسـتـصـرـ ، وـالـقـيـ عـرـضـ لـهـ مـارـسـيلـ فـيـ كـتـابـ وـصـفـ مـصـرـ .

للتحليل الأيجيـ : انـظـرـ اللـوـحـةـ رقمـ [ ٣٤ ] .

نقش مورخ ٤٩٥ هـ<sup>(١)</sup>

(٣) جهة وروده : قرافة أسوان .

(٢) أبعاده : ٦٠ × ٧٦ سم

(١) مادته : رخام



شكل (٤٩) نقش مورخ ٤٩٥ هـ رقم ٤٧١٦ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة

ولا غرو إذن إذا جاءت كتابة عصر «الامر» على هذا النحو الذي رأه من النجويه ، وهي إذا قورنت بكتابه النقش السابق ، اتضح لنا أن بها عناصر أسلوبية مشتركة ، حتى ليكاد الإنسان يعتقد أن اليد التي أتفدت النقشين واحدة ، سوى أنها قد عممت في تفاصيلها إلى زيادة الإتقان والزخرف ، فوقفت في ذلك إلى حد بعيد .

وتميز كتابة هذا النقش المشرف على نهاية القرن ، بمحسن رصفها ، وتناسب حروفها ، وجريانها في مجموعها على معدل ثابت ، وهي أكثر زخرفاً من سابقتها — يبدو ذلك في حروف النون ، والواو المتعرفة ، فكلها تجمع علاقاتها وتثنى وتصعد

(٢) من عبارة النص المقوش على الشاهد .

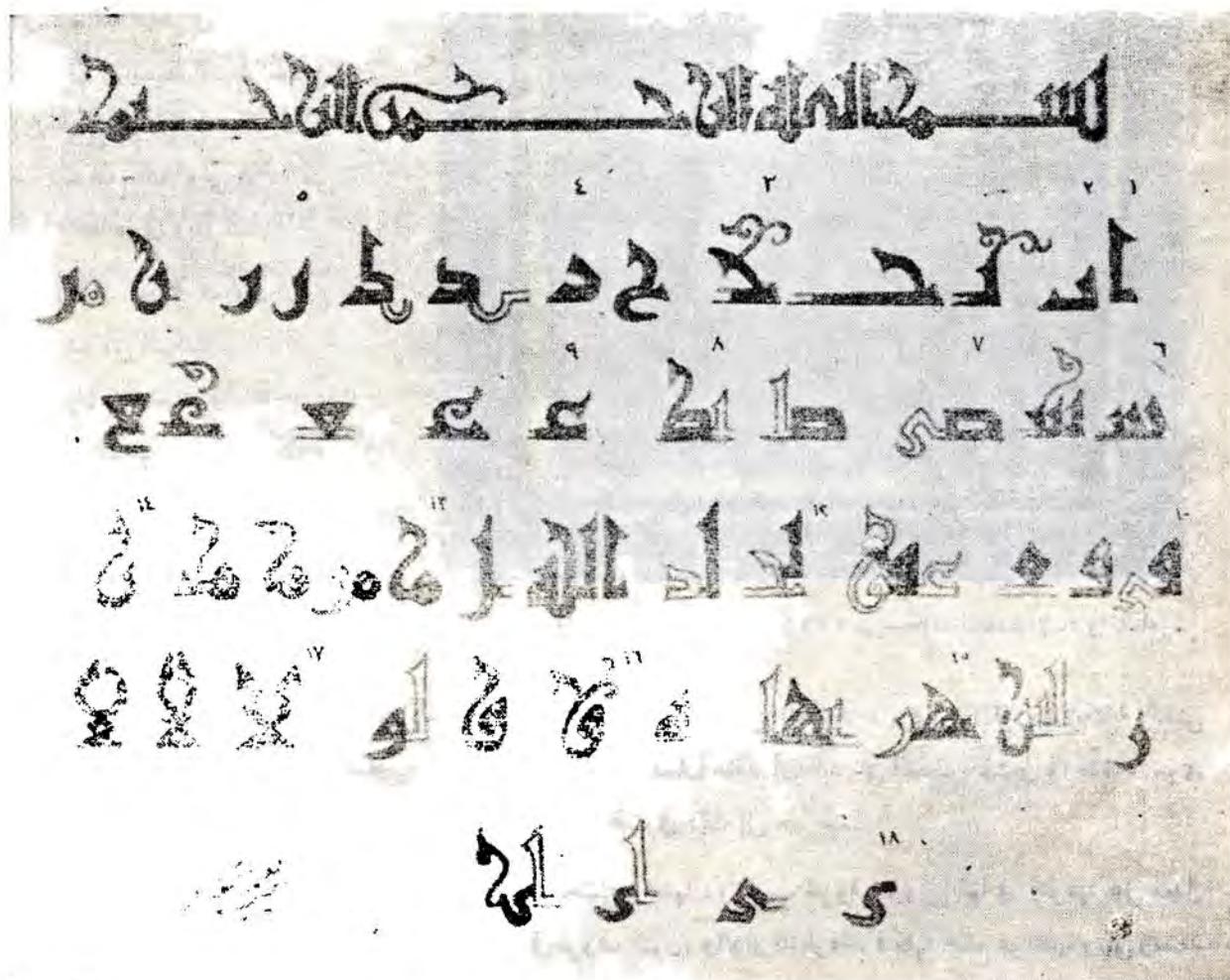
(١) رقم ٤٧١٦ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة .

يقع هذا النقش (شكل ٤٩) في خلافة الامير أبو منصور علي (٤٩٥ - ٥٢٤ هـ) ، وهو شريفة من آل البيت ، هي رقية ابنة معاً ابن علي بن الحسن بن إبراهيم ابن الحسن بن الحسين بن عبد الله ابن أحمد بن محمد بن اسحيل بن محمد ابن عبد الله الباهر بن علي بن زين العابدين بن السبط الشهيد الحسين ابن الإمام الوصي علي بن أبي طالب صلوات الله عليه وعلى آله من فرنه الطاهر بن سلم تسلماً<sup>(٢)</sup> .

ونكاد كتابته تكون أروع ما عرف من الكتابات الشاهدية في القرن الخامس ، ولا حاجة بنا إلى ذكر السبب في جودة الكتابة ، فقد اتضح لنا أن ذلك كان بتأثير ديني ، كما كان نتيجة طبيعية لحالة المدّو والاستقرار الذي سادت البلاد في نهاية حكم المستنصر ،

تمالة نحو اليسار ، وترتبط كأنها فرع نباتي ، ويشاهد لأول مرة في كتابات هذا المصر خروج زخرفة بنائية من الحروف التصiseة ، كالباء المتوسطة أو إحدى أسنان السين ، تتفرع بدورها إلى فرعين في اتجاهين مختلفين لتشغل بعض المساحات العاطلة ، وتتساوى في هذا النتش أطوال أسنان السين ، وتبتعد بعض العرارات كما في النتش السابق ، وترفع نهاياتها ، وترتكز الفاء على قائم قصير فوق خط التسطيح ، ويكون شكلها ملوزاً لامستيرياً ، ويفتتح في قاعدة اللام ألف ، فتكون مكونة من مثلث مرتكز بضلعه الأكبر على مستوى التسطيح . من فوقه مربع مرتكز ببنه فوق قمة المثلث ، ويزيد من جمالها تقوس قائمها في هيئة عائل زخرف حكم ، وقد ينتهي القائمان ثم يقوسان على نحو آخر كما في كلاية (الملاطبق ، سطر ٣) فتبعد « اللام ألف » جميلة تعاون مع غيرها من المحاولات الزخرفية على إبداع هذا النتش الفريد .

وكتابه هذا النقش فيما عدا ذلك متتفقة مع كتابة النقش السابق في كثير من الخصائص الأسلوبية . وهي كثيرة الشبه بكتابات الواجهة في الجامع الأقر بحي التماسين في القاهرة .



<sup>٤٧١٦</sup> لوحة [٣٥] تخليل ابجدي للنقش المؤرخ ٩٤٩٥ م سالف الذكر ، رقم

ولا يحمل بنا أن ننسى أن هذه السكتابات التذكارية اليابسة المبودة تعاصر أولى السكتابات التذكارية اللينة التي كان ظهورها لأول مرة على الأحجار في عصر الآمر (٤٩٥/٥٢٤) <sup>(١)</sup> ، وقد ظلت السكتابات اليابسة محتفظة بعكانتها في عصر الحافظ والفارز ، مناهضة هذا النوع الجديد من السكتابات التذكارية <sup>(٢)</sup> ، ولم يبطل استخدامها للأغراض التذكارية ، رغم غزو السكتابات اللينة لها في العصر الأيوبي ، إلا بعد انسلاخ ثلاثة أرباع القرن السادس المجري <sup>(٣)</sup> .

للتحليل الأبجدي : انظر اللوحة [٣٥] .

(١) شواهد القبور — المجلد السادس ، اللوحة ٣٢ .

(٢) شواهد القبور — المجلد السادس ، اللوحة ٣٦ .

(٣) شواهد القبور — المجلد السادس ، اللوحة ٣٩ .

كتابه هذا اللوح التاریخی (شكل ٥٠) شديدة الشبه بكتابه عالجناها من عصر «الظاهر» الفاطمی ، مؤرخة ٤١٤ھ (شكل ٥١) ، ومن عجب أن تكون كذلك على بعد ما بين الكتابین من زمان ، وما بينهما من فترة زمنیة يربو على نصف القرن ، والمدقق في هذه الكتابة يلحظ البعد بينها وبين كتابات عصر المستنصر (٤٢٧ھ - ٤٨٧ھ) يتضح ذلك من مقارنتها بجمیوعة الكتابات التي عالجناها من هذا العصر ، غير أن بهذه الكتابة لينا عیزها عن كتابة عصر الظاهر سالفه الذکر ، لعله السبب في اكتسابها بهاء وروقاً جديرين بكتابات رسمية كهذه .

إن ما بين هذه السكتة الرسمية والكتابة المؤرخة ٤١٤ هـ من شبه يدعو إلى كثير من التفكير، ويؤكد الإنسان يذهب في ظنه إلى أن صانع هذين النقشين شخص واحد، اشتغل بصناعة القوش الفضة في عصر الظاهر، وشهد حكم المستنصر الطويل المضطرب وخدم بقته المتاز وزيره بدر الجبالي في فترة هادئة من فترات حكم هذا الخليفة التعمى، أو أن صانع هذا النقش التأريخي أحد تلاميذه الذين ترسموا خطاء - ولم يكن في مقدورنا أن نذهب إلى مثل هذا لو أن كتابة هذا النقش كانت وثيقة الصلة بنقوش العصر الدارجة التي تأخذها مادة لهذا البحث ، لكن الخصائص الأسلوبية التي يتميز بها تحملنا لا نطمئن إلى عقد مقارنة بينه وبين السكتات الشاهدية ، السابقات منها ، والمعاصر ، واللاحق له .



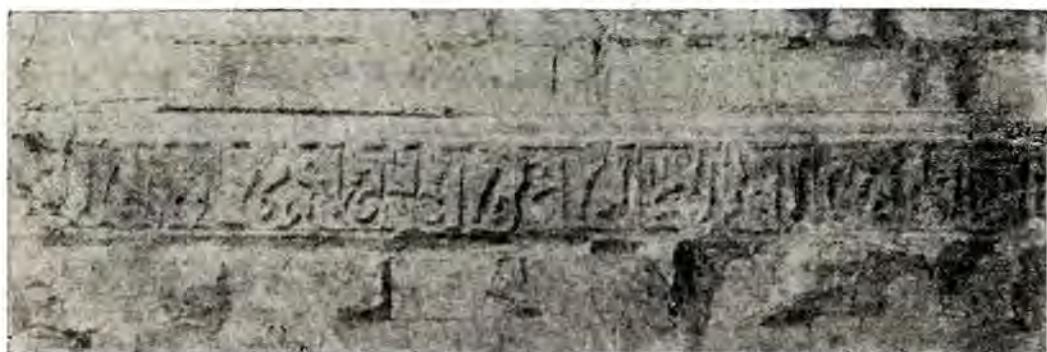
شكل (٥٠) كتابة اللوم التأريخي لعمارة بدر الجامعي بالماهية، الطول المعنوي

وقد يكون السبب في ذلك هو اللين الذي يفرق هذه الكتابة عن كتابة عصر الظاهر المؤرخ ١٤٢٥هـ، نتيجة ميل المصر إلى الترطيب، ذلك الميل الذي يتجلّى من النّظر إلى كتابات عصر المستنصر عامّة ولا سيما المقروء منها في البازلت (شكل ٤٦) وليس هناك ما يدعو إلى الشك في أن الكتابة التذكارية إجمالاً كانت مقبلة على عصر انتقال من الأسلوب اليابس الشديد الجفاف إلى أسلوب آخر أكثريّاً وترطبيّاً، وقد ظل الخط اليابس في الاستعمال إلى ما بعد ذلك بزمن متجاوزاً منتصف القرن السادس الهجري، ولا نجد أنفسنا بمحاجة إلى تناول حروف هذا النّقش بالوصف، وحسبنا أن نقول أنها من هذه الحاجة ونقيمة الصلة بمعرفة النقش المؤرخ ١٤٢٥هـ (شكل ٤٥) مع ترطيب وتوسيع مدرّكين – وكلّها تطور طبيعي لكتابيّة القرن الرابع الهجري.

وكتابه هذا الفتش التاريخي لا تشبه أسلوب الكتابات الإفرنجية التي نرى منها مثلا طيبا في كتابة الحرب المستنصرى بالمسجد الطولونى، وهي ليست الكتابات الإفرنجية المعرفة البارزة التي علا العين وتحتاط بعناصر زخرفية بناءة غالية في التوع والإبداع ، بل هي على خلاف ذلك مرفة الحروف ، رشيقه على الرغم من بساطتها ، تدعوا إلى الإعجاب .

## كتابات على الحائط الشمالي من سور القاهرة من عصر المستنصر مؤرخة ٤٨٠ هـ.

وهذا إفريز من الخط السكوف الرايع كشفت عنه إدارة حفظ الآثار العربية في القاهرة ، ويرجع الفضل في تهتان هذا الجزء من سور القاهرة العتيق بالنور بعد ظلام طوبيل كاد يذهب بعلمه المعماري والكتابي إلى الأستاذ كرزويل ، وللئن اغتنط بهذا معبو الممارسة الإسلامية ومن بهم أن يعود هذا الإفريز فيرى النور مع هذا الجزء من سور الذي طال اختفاؤه ، فليس بأقل من هؤلاء وهؤلاء اغتناطاً معبو الفن الكتابي ، فهذا الإفريز الذي يظهر الآن للعيان لا يكاد يضارعه فيما نعتقد إفريز كتابي آخر من مصر الفاطمي كله ، (شكل ٥١) .



(شكل ٥١) جزء من كتابات سور القاهرة قرب باب الفتوح

ومن الحق أن نقول في هذا المجال إن شريط الكتابة الذي يرى على الواجهة الشرقية لبدنة المارة الجنوبية للجامع الحاكمي ، وهو يرجع إلى عصر تأسيس الجامع سابقاً لهذه الكتابة ، وكذلك إفريز الكتابة على واجهة جامع الأمر بأحكام الله (الجامع الأقر) ، وكتابته لاحقة لهذه الكتابة ، يقتربان من هذا الإفريز من ناحية ، وييتضمان عنه من ناحية أخرى : يقتربان معاً من هذا الإفريز من حيث طريقة الإنفاذ ، فالكتابات فيما مثل الكتابة في هذا الإفريز ترقى في الحجر الشديد الصلابة بطريقة القطع العميق الدور ، وييتضمان عنه من حيث الجودة ، فيما وإن كانوا في ذاتهما مما يفخر به فن صناعة الأفاريز الكتابية ، إلا أنهما دون هذا الإفريز على كل حال .

وتتضم هذه الأفاريز الثلاثة بغلظ الحروف ، ووضوح رؤيتها عن بعد ، وزخرفة الفراغ الحادث فوق بعض الحروف بالفروع أو الورقات النباتية التي تنبت من رؤوس الحروف أو من القواصم التصيرة .

وكتابات هذا الإفريز ، وإن كانت فريدة الزمن من كتابة اللوح المثبت فوق الباب الشرقي للجامع الطولوني الذي يؤرخ لممارسة بدر الجمالى بالجامع المذكور ، إلا أنها مختلطة بجودة بحيث لا تقاس أحدهما بالأخرى ، والقليل من الشبه الأسلوبى بينهما يكاد ينحصر في حرف الميم المتطرفة والميم المبسوتة والجيم المتوسطة المرتبطة الجبهة المنتهية على نحو يستلفت النظر ، ككاف الكلمة « أبو النجم » ، على أن كتابة بدر الجمالى بالجامع الطولوني في جموعها بسيطة خالية من الزخرف ، كثيرة الشبه بنقوش مصر الشاهدية ، وهي يمكن أن تقارن بالنقش المرقم ٦٧١٨ في سجلات متحف الفن الإسلامي بالقاهرة المؤرخ ٤٨٤ هـ ، وبالنقش المؤرخ ٤١٤ هـ المرقم ١٢٤٤ في سجلات المتحف المذكور .

يوجد هذا الإفريز على الحائط الشمالي من السور الذي أنشأ بدر الجمال متدلاً من باب الفتوح ودائماً حول الضلعين الغربي والشمالي من بدنة المارة الشمالية ، وحروفه فيها قبل المارة أصغر منها فيما يلي ذلك ، على أن الكتابة في الثقبين مما تسهل رؤيته من بعد ، وتعتز في مجموعها بالبساطة والرونق وحسن الإنفاذ وملاحة الأسلوب الكتابي .

وألفات هذه الكتابة المبدأة ينعدم فيها المقف للألفات اليابسة ، وألفاتها المختتمة تهبط عن مستوى التسطيح ، فتظهر فيها الزائد النبطية التي اختفت من الكتابة العربية منذ زمن أكثر بكثيراً ، ويرى ذلك في كلة (ما بين) ، والباء المبدأة والباء المتوسطة جارية على مألف مثيلتها في هذا العصر ، والباء المتطرفة قصيرة الانبساط كاف في (صلوات) ، والجيم المبدأة وأخواتها وكذلك المتوسطة مرتبة مثابة الجيم كاف في (خلفهم) لا تكاد تفترق عن مثيلتها في الكتابات المعروفة من هذا العصر ، والدال وأختها قد ظطان كاف في (ذا) ، وقد لا تمرضان كاف في (الذى) وقد تشبه شكلة الدال شكلة الكاف كاف في كلة (ذا) ، وقد تنسكب شكلة الكاف فوق انبعاثها الملوى كاف في كلة (عنه) ، والراء ترى قليلاً في كتابة هذا الإفريز مرتبة كاف في كلة (بدر) ، وأكثر ما ترى يابسة مزواة كاف في (الظاهرين) و (كرامته) والسين متعددة الأسنان كاف في (سنة) و (سلام) ، والشين في (يشفع) متساوية الأسنان ، إلا أن بها نزولاً عن مستوى التسطيح بين السنة الثانية والسنة الثالثة ، وذلك نوع من الزخرف المألف في الخطوط الفاطمية ، والصاد مرسومة على شكل شبه المعرف ، والظاء على غرارها ، ولكن قائمها قد تني فوقها كاف في (حفظهما) ، وقد يستلقي قليلاً مع تتبّعه من أعلى ، والعين المبدأة جارية على مألفها في كتابات العصر ، والعين المختتمة صغيرة العرقة كعادتها كاف في (يشفع) ، ويعلّم الفراغ الحادث فوق السين زخرف عائلي مكون من فرعين نباتيين تبوز بهما ورقات نباتية ، وبرأس هذه العين جفاف شديد ناشئ من معاجلتها معاجلة هندسية بحث ، بإيقادها على هيئة تقرب من شكل العين ، والفاء والكاف جاريتان على مألفها في خطوط العصر ، ترتكزان في حالة التوسط على قائم قصير ، وبهما من أعلى ذلك التحرير المعروف ، والكاف لأنجاري الدال على ما هو مألف من شدة تباينهما في الخط اليابس ، فهي ترى هنا بسيطة لا تعدو شكلتها ثلاثة أرباع الإفريز كاف في (الأكرمين) في حين تصل شكلة الدال في كلة (ذا) وكلة (بدر) إلى نهايته ، واللام على مألفها في كتابات العصر ، سوى أنها تسقط عن مستوى التسطيح لتتصل بما بعدها من الحروف على شكل تقويس زخرفي ، كاف في كلة (خلفهم) و (الذى) ، والميم المبدأة كبيرة نوعاً ، محرفة من أعلى ، مدورة من أسفل ، وهي والميم المتطرفة والواو ، دون غيرها من الحروف ، منفذة في هذا الإفريز بطريقة التخطيط المزدوج التي أشرنا إليها في مكان آخر ، والميم المتطرفة المفردة أو المركبة مبسوطة كاف في (القيوم) ، ومن الميم المتطرفة نوع جديد غير مألف في كل الكتابات الفاطمية تعالج فيه عرقة الميم معاجلة عرقة الجيم المفردة كاف في كلة (سلام) ، وترى الميم التي من هذا النوع عادة قبل الواو بحيث يتكون منها شكل عائلي ، والنون مرتبة كاف في (ما بين) وجافة مربعة كاف في (الأكرمين) وهي في حالة التوسط قد تبلغ في علوها مبلغ ألف واللام طولاً ، كذلك الباء المتوسطة ، والباء في حالاتها المختلفة تتمنع في هذا القش بتتنوع في الأسلوب يدعوه إلى الإعجاب حقاً ، فنها المدورة والمثلثة والتي على شكل نصف الدائرة ، يشقها جميعاً خط منثن اثناء بسيطاً أو مركباً – انظر الباء في (هو) وفي (أيديهم) وفي (خلفهم) وفي (حفظهما) ، والواو مرتبة قصيرة العرقة وتوجد من «اللام ألف» أنواع تتراوح بين البساطة – كاف في (الأمة) ، والزخرف – كاف في (ولا نوم) ، وهي هنا تبلغ من الجمال درجة فائقة – والباء

التوسطة والبُنْدَأة وما في معناتها قد تطول حتى تسامي الألف واللام ، وقد تقصر كثاؤفها ، أما الياء التطرفة أو المفردة فهى في مجموعها صغيرة بالنسبة لقيمة الحروف ، جافة الرأس ، مرطبة العرافة ، تنتهي عادة بترفع .

وهذه الكتابة مكونة من آية السكرى (قرآن — سورة البقرة ، آية ٢٤٤) وتحمل إسم « السيد الأجل أمير الجيوش » سيف الإسلام وناصر الإمام وكافل قضاة المسلمين وهادى دعوة المؤمنين ، أبوالجم بدر المستنصرى ، كما تحمل اسم الخليفة المستنصر ، والعبارة الشيعية المعروفة (على ولى الله ) ، وفي نهايتها تاريخ صريح هو سنة عانين وأربعين .



# الفصل السادس عشر

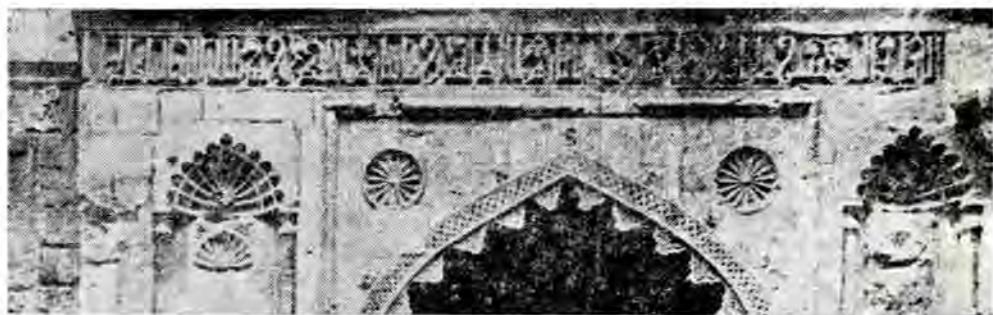
نقوش من القرن السادس الهجري

كتابة على واجهة الجامع الأقمر بالقاهرة ٥١٦ -  
تشن مؤرخ ٥٣٠ - كتابة الجص في مسجد الصالح  
طلائع بن رزيق ٥٥٥ .



## كتابه الواجهة بجامع الامر بأحكام الله (الجامع الأقر) ٥١٩

هذه الكتابة المنقورة في الحجر (شكل ٥٢) ت تكون إفريزاً يحلى قمة الواجهة ، بعضها فوق الباب والبعض الآخر فوق الحنية التي تحلى الواجهة إلى يسار الداخل ، أما الجزء الأول من هذه الكتابة فنقور في الحجر بطريقة القطع المستدير على نحو ما يرى في بذنة المئارة الجنوبيّة بالجامع الحاكمي — ويقاد الجزء الثاني الذي يزخرف قمة المدخل الواقع إلى اليسار يشبه في طريقة قطعه كتابات الجص في الجامع الأزهر ، وكتابه المقصورة في الجامع الحاكمي ، وهي طريقة القطع الرأسى .



شكل (٥٢) نقش كتابة على واجهة الجامع الأقر بالنجاشين بالقاهرة مؤرخة ٥١٩

أما العنصر الكتابي فهو بعينه العنصر الكتابي الانتظار في مصر في القرن السابق ، والذى نرى أمثلة منه في كتابات الأزهر الأولى وكتابات الجامع الحاكمي ، وهذه العناصر الكتابية كثيرة الشبه بكتابات مصر الشاهدية الموجودة (أنظر الكتابة المؤرخة ٤٥٤ هـ ، شكل ٤٩ واللوحة ٣٥ ) ، ولهذا لا نجد أنفسنا مضطرين إلى وصف هذه الكتابات من الوجهة الكتابية ، بل نكتفى بالإحالة إلى ماسبق من كتابات الأزهر المبكرة وكتابات الحاكم والكتابة الشاهدية المؤرخة ٤٩٥ هـ سالفة الذكر .

وحسبما فيما يختص بالزخارف أن يقول إن كثيراً من العناصر الزخرفية في هذه الكتابة يشبه العناصر الزخرفية في كتابات الأزهر المبكرة والحراب القديم وفي القبة الفاطمية بالجامع المذكور وفي المقصورة بالجامع الحاكمي ، فقيام هذه الزخارف كلها أفرع نباتية مخرج من قم الحروف تحلى الفراغ الكائن بينها ، وفي هذه الكتابة كباقي كتابة الحراب القديم بالجامع الأزهر توجد بعض الزخارف المغاربية التي أخصها الورقة ذات اللائمة (بتلات) التي تنبت من الطرف الملوى للحروف الفاءة القصيرة كباقي حرف الياء مثلما من كتابة «أمير» (أنظر مارييه ج ١ شكل ٩٣ ) ، ومن الظواهر الأجنبية ظاهرة التخطيط المزدوج المعروفة عن الفن الأموي الغربي وعن فنون المغرب إجمالاً، وذلك كله مشاهد في الجزء المنقور فوق بروز المدخل .

هذا وزخارف الشق الثاني من الإفريز ( وهو الشق الواقع إلى يسار الداخل ) أبسط في مجموعها ومن حيث طبيعتها وطريقة إيقاعها .



( شكل ٥٣ ) سرة تحتوى على نقوش كتابية فوق مدخل الجامع الأقر ، مؤرخة ١٩٠٥ .

(١) من القرن السادس الهجري - نقش مؤرخ ٥٣٠ هـ



شكل (٤٤) نقش مؤرخ ٥٣٠ هـ - رقم ٩٨١٠  
في سجلات شوهد المتحف الإسلامي بالقاهرة.

(١) مادته : رخام (٢) أبعاده : ٤٨ × ١١٥ سم  
(٣) جهة وروده : غير معلومة .

يقع هذا النقش (شكل ٤٤) في خلافة الحافظ الفاطمي (٥٤٤/٥٤٤ هـ) ، كتبته من النوع البارز للعرض ، قليلة التناوب ، لا تتصف في جموعها بالجمال ، لأنها تفقد شيئاً كثيراً من أصول الخط اليابس ، فهذه العين البدأة في كلام أغفر (سطر ١) والميم البدأة والمتوسطة والتطرفية السبلة ، والهاء التطرفية والخام المرطبة ترطباً معيماً في كلام (خالدين ، سطر ٥) لا تتنبئ كلها مع أبسط قواعد الخط اليابس ، وهي مع ذلك تحفظ بعض أصول هذا الخط على نحو ما عرف عنه في العصر الفاطمي ، بشيء غير قليل من المبالغة في ذلك :

١ - الفاء المتوسطة المرتكزة على قائم فوق خط التسطيح .

٢ - عقف اللام المتوسطة في لفظ الجلالة عقفاً مرطباً جهة اليسار .

٣ - جمع عراقة الواو المتطرفه جماعاً ينتهي فوق تدويرها ثم الصعود بها في شكل قائم ، ثم عقف هذا القائم جهة اليسار ، وإنها وله بتمر يرض عرف .

٤ - جمع عراقة الواو المفردة إلى ما يقرب من قمة تدويرها ، ثم الصعود بها في إماملة مرطبة جهة اليسار ، ثم عقفها عقفاً مرطباً عند أعلىها جهة العين ، ثم إلى أسفل ، ثم إلى يسراً .

٥ - تضيير الهاء تضييراً لم نألقه من قبل ، وخروج قائم من نقطة شقها يعطف ذات العين ، على نحو ما تتفق الطوابع جميعها في هذه الكتابة .

(١) رقم ٩٨١٠ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة .

- ٦ - عقف الألفات وما في يلوكها كقائم الواو وقائم الماء عقفاً مجفناً أو مرتبطاً لا يخلو من التزخرف على كل حال.
- ٧ - تحول الانكباب الذي أدركناه في جهة الجيم وأخوانها إلى شبه قائم تستدير نهايته في انكباب يسير.
- ٨ - سقوط بعض الحروف عن مستوى التسطيح.  
للتحليل الأبعدي : انظر اللوحة [٣٦].



اللوحة رقم [٣٦] - تحليل أبعدي للنقش المؤرخ ٥٣٠ هـ



## الأشرطة السكتانية في مسجد الصالح طلائع بن رزيق - المؤرخة ٥٥٥ هـ

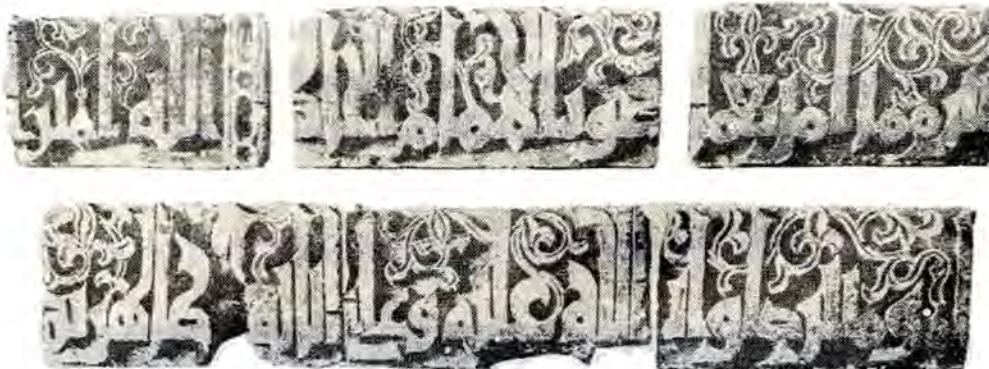
تدور هذه الأشرطة (شكل ٥٥) حول المقدون في رواق القبلة ، وكانت فيما مضى تدور حول الشبائك الجانبية في الحائطين الشمالي الشرقي والجنوبي الغربي ، ولا تزال منها بقية تشاهد في بعض المواقع حول ثلاثة شبائك على يسار الداخل من الباب المقابل للقبلة .

وهذه الأشرطة السكتانية قليلة المرض ، كثيرة الازدحام بالعناصر السكتانية والترخيف ، والمادة السكتانية فيها غالبة غلبة تسترعى النظر ، ولا شك في أن هذا الازدحام كان مما يلدء أمين رجل الفن المسلم وعين الناظر في فنه .



شكل (٥٥) الأشرطة السكتانية التي تدور حول المقدون في جامع الصالح علائى بن رزيق - ٥٥٥ هـ

وقلة عرض الأشرطة في مسجد الصالح طلائع أدت بطبيعتها إلى الاختزال في طول الحروف الطالعة ، كما أدت إلى قلة التفاوت بين أطوال الحروف على غير ما هو مألف في كتابات الأشرطة الفاطمية بعد عصر الحاكم ، من وضوح التفاوت بين أطوال الحروف القاعدة وغيرها من الحروف ، وهي من هذه الناحية كبيرة الشبه بكتابات « آمد » المؤرخة ٥٥٠ هـ إلا أنها لا تبلغ من الجمال مبلغ الكتابات الآمدية على كل حال .



تحليل الفراغ بفروع زناية وورقات بطريقة المخطوطة المزدوجة  
من جامع الحاكم بأمر الله الفاطمي — المقارنة

وكتابات هذه الأشرطة التي تعالجها من النوع البارز المقطوع في الجص بطريقة القطع الرأسى ، وهى متأثرة بـ تقاليد الكتابة الفاطمية في القرنين الرابع والخامس الهجريين .

والواقع أنه لا توجد كتابة شاهدية معاصرة لكتابه هذه الأشرطة بينها وبين هذه الكتابة صلة ، فشتمها قليل  
بـ كتابة الشاهد المؤرخ ٥٣٠ هـ ( شكل ٥٤ ) .



جزء من شريط كتابي من ديار بكر ، حوالي منتصف القرن السادس الهجري

والذى يستخلص من ذلك أنه كانت لـ الكتابات الإفريزية ، على ما يظهر ، تقاليد فنية خاصة تختلف تقاليد الكتابات التذكارية الشاهدية الجافة التي بدأت في هذه الحقبة من الزمن تزيل عن كثير من أصولها وتسلم القياد للخط اللين ، كما يمكن أن يستخلص منه أيضاً أن الكتابات الإفريزية بقىت لأغراض تجميلية تستعمل في تحملية دوائر المقوف في المساجد ، مجاورة منتصف القرن السادس الهجرى .

وَعْدَةٌ مِنَ الْأَبْابِ مَا يَبْعُثُ عَلَى الظَّنِّ بِأَنَّ مِصْرَ فِي ذَلِكَ الْوَقْتِ كَانَتْ قَدْ تَأْثَرَتْ إِلَى حَدِّ مَا يَفْنُونَ الْأَنْتَابِكَةَ ، وَبِالْأَخْصِ  
فِي الْأَشْرَطَةِ الْكَتَابِيَّةِ الْزَّخْرُفِيَّةِ ، كَمَا أَخْذَتْ عَنِ الْأَنْتَابِكَةِ طَرِيقَهُمُ الْحَاسِهُ فِي الْكِتَابَةِ بِأَسْلُوبِ لِينٍ : وَمِنْذَ هَذَا الْحِينِ أَخْذَتِ  
الْكِتَابَةِ الْلِّيَّةِ تَلْبِي دُورَهَا فِي مِصْرٍ حَقِّيْ قَدِرَتْ لَهَا السِّيَادَةُ الْكَلِيَّةُ فِي الْمَعْرُوفِ الْمَلْوَكِيِّ .

عَلَى أَنَّ هَذِهِ الْكِتَابَةِ رَغْمَ احْفَاظِهَا بِالْحَصَائِصِ الشَّرِيعِيَّةِ فِي الْقَرْنَيْنِ الرَّابِعِ وَالْخَامِسِ ، لَا تَكَادْ تُعْتَبِرُ تَطْوِرًا إِلَى مَا هُوَ  
أَحْسَنَ ، إِذَا دُونَ كَثِيرًا مِنَ الْكِتَابَاتِ الإِفْرِيزِيَّةِ الْمُوْرُوفَةِ ، خَيْرُهُمَا وَأَكْثَرُهُمَا عَلَى أَصْوَلِ الْكِتَابَةِ الشَّرِيعِيَّةِ  
مَا يَرِيْ في جَامِعِ الْحَاكِمِ فِي الْمَقْصُورَةِ ، وَفِي الإِفْرِيزِ الدَّائِرِ بِأَسْفَلِ السَّقْفِ وَحَولِ الْمَقْعُودِ بِرَوَاقِ الْقَبْلَةِ ؛ وَزَخارِفُ كِتَابَاتِ  
الْمَقْصُورَةِ فِي الْجَامِعِ الْحَاكِمِيِّ غَايَةٌ فِي الْإِبْدَاعِ إِذَا قَوْرَنَتْ بِزَخارِفِ هَذِهِ الْكِتَابَةِ ، فَهُنَّ فِي الْمَقْصُورَةِ عَنْصَرٌ وَاضِعٌ يَحْلِي  
الْفَرَاغَ النَّاسِيَّهُ مِنْ تَفَاقُتِ ارْتِفَاعِ الْحَرْفِ ، وَهُنَّ فِي مَقْصُورَةِ الْجَامِعِ الْحَاكِمِيِّ أَفْرَعَ نَبَاتِيَّهُ ذاتَ وَرِيفَاتٍ نَخْرُجُ مِنْ  
أَطْرَافِ الْحَرْفِ وَتَكُونُ زَخْرَفَةً مُتَكَرِّرَةً تَكَرَّرًا مُسْتَظِلًا ، وَمِثْلُ ذَلِكَ يَقَالُ عَنِ زَخارِفِ الْأَفَارِيزِ الْجَصِّيَّةِ الَّتِي تَلَاهَظُ  
فِيهَا رَغْبَةُ الْمَزْخُرْفِ فِي مَلِءِ الْفَرَاغِ بِالْفَرَوْعَةِ الْبَاتِيَّةِ وَالْوَرِيفَاتِ بِطَرِيقَةِ الْخَطُوطِ الْمَزْدُوَّةِ .



الْزَخارِفُ الْبَاتِيَّةُ الَّتِي تَحْلِي الْفَرَاغَاتِ فِي أَشْرَطَةِ مَقْصُورَةِ جَامِعِ الْحَاكِمِ بِأَمْرِ اللهِ الْفَاطِمِيِّ – الْمَقَارَنَةُ  
عَلَى أَنَّ الْمَلَاحِظَ أَنَّ الْزَخارِفَ الْبَاتِيَّةَ الَّتِي تَصْبِحُ الْخَطُوطَ فِي الْأَشْرَطَةِ قَدْ ازْدَادَتْ عَلَى الزَّمْنِ تَمْقِيدًا وَقَلَّ وَضُوحَ ابْتِدَائِهَا  
وَاتْهَائِهَا ، وَأَصْبَحَ هُنَّ مَنْفَذَهَا فِي الْقَرْنَيْنِ الْخَامِسِ وَالْسَّادِسِ أَنَّ عَلَالًا بِهَا الْفَرَاغُ عَلَى قَلْهَةِ مَسَاحَتِهِ ، كَمَا يَرِيْ في الإِفْرِيزِ  
الْكَتَابِيِّ الَّذِي يَدُورُ حَوْلَ الْمَحْرَابِ الْمُسْتَصْرِيِّ بِالْجَامِعِ الْطَّوْلُونِيِّ ، وَكَمَا يَشَاهِدُ فِي الْأَفَارِيزِ الْكَتَابِيَّةِ فِي دِيَارِ بَكْرٍ ، وَقَدْ دَعَا  
إِلَى ذَلِكَ فِيهَا نَعْقُدَ مَيِّلَ صَنَاعَهُنَّ إِلَى تَغْلِيبِ الْعَنْصَرِ الْكَتَابِيِّ وَشَغَلَ مَعْظَمَ الْفَرَاغِ بِهِ .

وَالْأَشْرَطَةُ الَّتِي نَعْلَمُ بَهَا مَثَلًا طَبِّ لِرَغْبَةِ الْمَزْخُرْفِيِّينِ الْكَتَابِيِّينِ فِي تَفْلِيْبِ الْعَنْصَرِ الْخَطِيِّ عَلَى مَا عَادَهُ ، وَزَخارِفُهَا  
الْبَاتِيَّةُ لَيْسَ مِنَ الْجَمَالِ فِي شَيْءٍ – لَا يَكَادُ الْإِنْسَانُ يَتَبَيَّنُ خَطَّ سِيرَهَا ، وَيَرْجُعُ أَنَّ يَكُونَ الْزَخارِفُ قَدْ قَصَدَهَا إِلَى شَفَلِ الْفَرَاغِ  
الْقَلِيلِ الْمُتَخَلِّفِ ، وَهُنَّ تَبَدو كَأَعْمَالًا لَيْسَ لَهَا اِنْتِصَالٌ بِالْحَرْفِ ، وَمِنْهُمْ فَهُنَّ زَخارِفَ نَبَاتِيَّةٍ مُسْتَهْشِيَّةٍ مِنْ حَيْوَانِيَّةِ النَّباتِ ،  
وَهُنَّ إِلَى الْقَشِّ أَقْرَبُ مِنْهَا إِلَى النَّباتِ ، وَهُنَّ تَعْتَدُ إِلَى الْفَنِّ الْمُعْرُوفِ بِنَفْنِ « الرَّوكُوكُو » بِصَلَةٍ وَثِيقَةٍ .



رَأْسُ الْمَحْرَابِ الْمُسْتَصْرِيِّ بِالْجَامِعِ الْطَّوْلُونِيِّ – زَخارِفُ نَبَاتِيَّةٍ عَلَالًا الْفَرَاغِ  
لَا تَكَادْ تَعْرِفُ بِدِيَاتِهَا وَنَهَايَاتِهَا – الْمَقَارَنَةُ

وَعَنْازُ هَذِهِ الْكِتَابَةِ بِتَرَابِطِ الْأَلْفِ وَاللَّامِ التَّجَاوِرَتِينِ ، وَبِالسَّقْوَطِ الْمَقْوُسِ عَنْ مَسْتَوِيِ التَّسْطِيعِ ، وَيَغْلِبُ ذَلِكُ التَّرَابِطُ فِي بِدَائِيَةِ السَّكَلَاتِ ، بِمِحِيطِ يَتَصَلُّ الْحُرْفُ الْأَوَّلُ بِالْحُرْفِ الثَّانِي بِهَذِهِ الطَّرِيقَةِ ، فَضْلًا عَنْ شَيْوَعِ هَذِهِ الظَّاهِرَةِ فِي أَمَاكِنَ أُخْرَى مِنَ السَّكَلَاتِ ، كَمَا يَعْنَازُ بِانْكَسَارِ اللَّامِ الثَّانِيَةِ فِي لَفْظِ الْجَلَالَةِ نَحْوَ الْيَسَارِ بِزَاوِيَةِ مُنْفَرِجَةٍ ، وَبِاسْتِقْرَارِ الْفَاءِ الْمُتَوَسِّطَةِ عَلَى قَائِمٍ مُرْتَكَزٍ عَلَى مَسْتَوِيِ التَّسْطِيعِ ، وَبِالْفَاءِ الْمُبْتَدَأِ الْحُرْفَةِ الرَّأْسِ الْمُعَنَّدَةِ الْقَفَاءِ ، وَبِالْهَاءِ الْمُضَفَّةِ الَّتِي يَظْهُرُ فِيهَا الْمُزَخْرَفُ بِرَاعِيَةٍ نَادِرَةٍ فِي التَّعْقِيدِ وَالتَّرْبِيَّةِ ، وَبِالْمَرَاقِفِ الْمُرْفَفَةِ الْطَّرْفِ فِي الرَّاءِ وَالْنَّونِ ، أَوْ الْمُرْسَدَةِ الْطَّرْفِ كَمَا لَوْ كَانَتْ قَدْ اتَّتَتْ بِصَدِ الْقَلْمَ ، وَبِتَدوِيرِ رَأْسِ الْيَمِّ أَوْ تِلْيَةِ تِلْيَةٍ مُرْطَبَةً ، وَبِيَنْهَاءِ اِنْبَاطِ الْيَمِّ إِنْهَاءً مُعْرَضَةً ، وَبِالْحَاجِ قَائِمٍ يَبْهِي الْأَلْفَ بِنَهَايَاتِ الْحُرُوفِ كَالْنَّونِ وَالْيَمِّ ، يَرْتَكِزُ عَادَةً فَوْقَ نَهَايَةِ الْعِرَاقَةِ ، الْفَرْسُ مِنْهُ مُلِءٌ الْفَرَاغَ وَإِحْدَاثُ نَوْعٍ مِنَ التَّوازِنِ الْفَنِيِّ ، وَتَفَاصِيلُهَا الْكِتَابِيَّةُ وَصَفَاتُهَا لَا تَخْرُجُ فِي جَمِيعِهَا عَنْ أَسَالِيبِ الْكِتَابَةِ فِي الْقَرْنَيْنِ الْرَّابِعِ وَالْخَامِسِ عَلَى الْجَصِّ وَالْخَشْبِ .



## ملاحق

• الملحق الأول : في الشكل والمجم — التصحيح والمجم  
تفصيل طريقة المجم والشكل — «ونائق مورتز» تؤيد رأى  
صاحب صبح الأعشى .

\* الملحق الثاني : في اللوائح الزخرفية والزخارف الكتابية  
الحروف التي لفتها زخارف في النقوش المصرية — العرب  
والفن الكتابي — نشأة الفن الكتابي الزخرفي في مصر —  
بين فلوري ومارسيه — طبيعة الزخارف الكتابية .



## المبحث الأول

### في دخول النقطة والشكل على الكتابة العربية

**العجم والمُشكّل :**

كانت الكتابة العربية الجاهلية عارية عن النقطة خالية من الشكل ، شأنها في ذلك شأن الأم النبطية التي اشتقت منها . ولم يكن العرب الجاهليون في حاجة إلى ضوابط النقطة والشكل لكتابتهم من العربية ، ولا غرو فالعرب آتتهم وهم سادتها المالكون لزمامها ، يقرأونها كما يتكلمونها صحيحة بالسليقة والطبع .

غير أنه لما جاء الإسلام ونزل القرآن بلغة العرب ، ودون بمعرفة كتابتهم ، وخيف على كلام الله المقدس من التصحيف وبشهادة اللحن ، وجد من الضروري أن يدخل المجم والشكل على الكتابة العربية مخافة التصحيف والتحريف . وتروى المصادر أن نقط الصاحف وضبط العربية كان على يد أبي الأسود الدؤلي بأمر من زياد أمير العراق (١) ، والمراد بالعجم هنا «النقط» أي تعييز الصور المتشابهة من الأبجدية العربية ببنقطها ، حتى تتبيّن الباء من الناء من النون من الياء ، وتتنبّح الجيم من الخاء ، والدال من الدال ، والراء من الزاي ، والسين من الشين ، والناء من الفاف . (وكان المجم بالسود أى بنفس المداد الذي يكتب به) وكان الشكل الأول «نقطاً دائرياً» فوق الحرف أو تحته أو بين يديه ، بصبغ يخالف لون المداد الذي يكتب به (٢) .

وما لا شك فيه أن النقطة بعفي المجم ، أو تعييز الحروف المتشابهة الصور ، كان قد حلّق كثيراً من الحروف قبل أن ينصرم القرن الأول المجري ، تؤيد ذلك الوثائق التي عثر عليها من ذلك القرن ، خروف الباء والناء والياء على اختلاف مواضعها في الابتداء والتوسط والاتناء (فيما عدا الياء المنطرفة) كلها عجمت (نقطت) في القرن الأول ، وكذلك الجيم والخاء والشين والضاد ، والقاف التي عجمت نقطة من أسفلها ، بينما ظلت الفاء من غير نقط ، وأخر حرف عجم هو الناء المربوطة . وهذه الوثائق عبارة عن أوراق بردية مؤرخة ٩١ هـ ، وعملة مؤرخة ٨٥ هـ ، وقوش في قصر خارانا مؤرخة ٩١ هـ ، يذكرها «مورتز» في مقال له عن الكتابة العربية ، وقد درجت الحروف التي حفظها النقط في سبيل التمييز حتى حصل كل حرف منها على كمال استقلاله واتضاح شخصيته ، وغدا على ماراء الآن في زمن يصعب تحديده ، يرجح أن يكون ذلك قد تم في القرون الثلاثة المجرية الأولى على أكثر تقدير .

أما الشكل أو العلامات الأعرابية التي استعارها العرب عن السريان ، فهي بدورها قديمة . وينذّر أنها وقعت في

(١) العسكري (ابن سعيد) التصحيف والتعريف (باب قبح التصحيف وبشاعته) ص ٨ وما بعدها .

(٢) صبح الأعشى : ص ١٤٩ ، ١٥٠ ، ١٥١ ، ١٥٢ — البيوطى (جلال الدين) : الإنفاق في علوم القرآن ج ٢ ص ١٧١ (المطبعة الأزهرية ١٣١٨ هـ) .

وصبح الأعشى : ص ١٥٦ ، ١٥٧ ، ١٥٨ — والبيوطى : الإنفاق ج ٢ ص ١٧١ .

خلافة معاوية ، وبأمر من زياد أمير المراق الذي كلف أباً الأسود (حوالي ٦٧٥) بوضع النحو<sup>(١)</sup> .

وكانت طريقة أبي الأسود في ذلك أن استحضر كتاباً وأمره أن يتناول المصحف ، وأن يأخذ صبغةً مختلفاً لون المداد الذي كتب به المصحف ، فإذا قفع أبو الأسود شفتيه بالحرف نقط نقطة واحدة بالصيغ فوق الحرف ، وإذا رأى قد خفضهما نقط نقطة واحدة تحت الحرف ، فإذا ضمما جمل النقطة بين يدي الحرف (على خط استواء الكتابة) فإن تبع الحرف غنة (تنوين) نقط نقطتين أمام يدي الحرف على خط استواء الكتابة ، ففعل الكاتب ذلك حتى أتى أبو الأسود على آخر المصحف<sup>(٢)</sup> .

والآراء غير متفقة على تحديد الوقت الذي لحق فيه النقط والشكل بالكتاب العربية ، غير أنه ثبت من ملاحظة كتابات القرن الأول المعياري التي دونت على الورق أن ذلك القرن لم ينقض قبل أن يشيع استعمال النقط لتمييز الحروف المتشابهة ، وبقيت الكتابات التذكارية على الأحجار والسكة بدون نقط ، وظلت على ذلك الحال حتى غابت الكتابات اللينة المنقوطة.

ولم يستطع «مورتز» أن يجزم برأ فيها يختص بالوقت الذي دخل فيه الشكل على الكتابة العربية<sup>(٣)</sup> ، غير أنه يرى أن ذلك كان على الأرجح في القرن الثاني ، وعلى الرغم من ذلك فقد وجدت المصاحف التي تحتويها مجموعة مورتز والتي ينسبها هو إلى القرن الثاني بل والقرن الثالث ، غير منقوطة ولا مشكولة ، وقد يكون ذلك راجعاً إلى كراهة الصحابة والتابعين نقط المصحف أو شكله ، وإلى وحرضهم على تجريدته من النقط والشكل احتفاظاً برسم المصحف الأمام<sup>(٤)</sup> .

والمرجح أن تكون ظاهرة الشكل والنقط قد اكتملت في الحلقات الأولى من القرن الثاني ، إذ ذكر مورتز أن النقط التي كانت ترسم باللحمة أو الصفرة أو الخضرة على شكل دوائر صماء أو دوائر مفرغة للدلالة على الحركات الإعرامية قد استعاض عنها حوالي هذا الوقت بنظام جديد هو الشكل بطريق الشرط العلوية والسفلية على ما نعرفه الآن ، وذلك رغبة في التفريق بين النقط والشكل وزيادة في الإيضاح .

ويرجعون أن الذي أخرج هذه الحركات على صورة شرط رفيعة ، هي شكلات مستطيلة مستلقية ترسم بسن القلم ، هو الخليل بن أحمد الفراهيدي في بواكير القرن الثاني المجري<sup>(٥)</sup> ، ومنذ ذلك التاريخ شاع النقط والشكل بطريق المحدثين (بطريق الشرط أو الجرات العلوية والسفلية وعلامات التنوين الاصطلاحية المعروفة) ، وللعرب آراء متارضة في النقط والشكل ، فنهم من يرى فيما مسبة للمكتوب إليه واتفاقاً من قدره<sup>(٦)</sup> ، هذا بينما ينتدح الأنجام كثيرون ، منهم من

(١) الفهرست ص ٤٠ .

(٢) صبح الأعشى ص ١٥٦ ، سطر ١٣ وما بعده .

(٣) — الإتقان ج ٢ ص ١٦٦ ، ١٦٧ .

— والإتقان ج ٢ ص ١٧٢،١٧١ . قول ابن مسعود « جردوا القرآن » أي جردوه في التلاوة = ( لا تخاطروا به غيره ) أو جردوه من النقط والتشمير .

(٤) كان المصحف الإمام ( مصحف عثمان بن عفان ) غير منقوط .

(٥) الإتقان — ج ٢ ص ١٧١ .

(٦) الصول — أدب الكتاب ، ص ٥٢ « كره الكتاب الشكل والإعجمان (النقط) إلا في الموضع المتيسّة » .

فهم الحرص على سلامة القرآن إلى تحييذه ، لأنهم رأوا فيه عصمة للغة وسيلا إلى حمة الأعراب<sup>(١)</sup> .

## ٢ - فنصل طريقة العجم والسلك :

الحروف المنقوطة خمسة عشر حرفاً : الباء والتاء والباء والجيم والباء والدال والزاي والشين والضاد والمظاء والعين والناء والقاف والنون والياء ، والحرف المعللة أو المهملة ثلاثة عشرة : الألف والباء والدال والراء والسين والصاد والطاء والعين والكاف واللام واليم والباء والواو — والمعروف أن الشكل جاء مع الأعراب كثما جرى ، وينقسم إلى السكون أو (الجزم) والفتح (النصب) والضم (الرفع) والجر (الخض)<sup>(٢)</sup> .

وكان المتقدمون يحملون الشكل تقٹاً ، وكانوا يعلون في شكل غالب السور إلى وضع نقط بصبح مخالف للون المداد الذي كتب به السورة ، فالمرة كانت للحركات والتونين والتشديد والتحفيض والسكون والوصل والمد ، وكانت الصفة لالمزة خاصة<sup>(٣)</sup> ، ورخص في رسماها بالسود عندما اختلفت الصور وتبينت أشكالها فيما بعد .

واستعملت الخضراء أحياناً للابتداء بالفات الوصل ، ولم يستحب النقط بالسود<sup>(٤)</sup> .

### الضم :

يقول صاحب صبح الأعشى : والمتقدمون يحملون علامة الضمة نقطة بالحرة وسط الحرف أو أمامه — فإن لحق حركة الضم تونين ، رسماً لذلك نقطتين أمام الحرف ، إحداها للحركة والأخرى للتونين — أما الآخرون فإنهم يحملون علامة الضمة وأواً صغيرة<sup>(٥)</sup> لما هو معروف من أن الواو علامة الرفع في الأسماء الخمسة ، ورسموها بأعلى الحرف ولم يحملوها في وسطه كيلا تشين الحرف بخلاف المتقدمين — فإن لحق حركة الضم تونين رسماً لذلك وأواً صغيرة مردودة الآخر<sup>(٦)</sup> .

### الفتح :

وللتقدمون يحملون النقطة نقطة بالحرة فوق الحرف — فإن نبع حركة الفتح تونين جمل نقطتين ، إحداها للحركة والأخرى للتونين .

وللآخرون يحملون علامتها ألفاً مضطجعة<sup>(٧)</sup> ويسمونها نسبة ، ويحملون حالة التونين خطتين (شرطتين) مضطجعين

(١) الإتقان — ج ٢ من ١٧١ ، « نقط المصحف وشكله مستحب لأنة صيانة له من اللحن والتعريف » .

(٢) صبح الأعشى ج ٣ من ١٥٨ طبعة دار الكتب المصرية ١٩٢٨ .

(٣) صبح الأعشى ج ٣ من ١٦٠ طبعة دار الكتب المصرية ١٩٤٨ .

(٤) صبح الأعشى ج ٢ من ١٦٠ طبعة دار الكتب المصرية ١٩٤٨ .

(٥) صبح الأعشى ج ٣ من ١٦٢ طبعة دار الكتب المصرية ١٩٤٨ .

من فوق الحرف (٢) وكان المتقدمون يعملون لذلك نقطتين من أعلى الحرف (١).

الكتاب

وكان التقدمون يجعلون علامه الجر نقطة بالحمرة تحت الحرف – فإن لحق حركة الكسر توبين رسموا بذلك نقطتين أسفل الحرف .

والتآخرون يجعلون الكسر شظية من أسفل الحرف إشارة إلى اليماء التي هي علامه الجر في الأسماء الخمسة ، ورسموا الشظية خفظة (٢) ولم يخالفوا بينها وبين علامه النصب لاختلاف علهمما — فإن لحق حركة الكسر تنوين رسموا له خفضتين من أسفل الحرف (٣) ، إحداهما للحركة والأخرى للتنوين (٤).

الملفوظون

والتقدمون يجعلون السكون حرة بالحمرة فوق الحرف ، سواء كان الحرف للسكن همزة كما في قوله ( لم يشاً ) أو غيرها من الحروف كالذال من قوله ( اذهب ) — أما المتأخرن فقد رسموا له دائرة تشبه اليم إشارة إلى الجزم — حذفت منها العرافة تخفيفاً ( ٠ ) ، وسروا تملك الدائرة جزمة ( أي سكوناً ) ، وحذاق الكتاب يجعلونها جيماً لطيفة بغير عرافة ( ٢ ) ( ح ) كافٍ تشكيلاً المصحف .

الشمر :

وقد ابتكره كتاب المدينة ، وكان أول الأمر يمثل بقوس هكذا — أو هكذا — وكان موضعه فوق الحرف المضف أو تحته ، ثم جعله المؤخرون سيناً من غير عراقة<sup>(٤)</sup> (٥) .

الرِّبْعَةُ

وكان المتقدمون يجتمعونها نقطة صفراء ليحالفوا بها نقط الإعراب ، ويضعونها فوق الحرف — والتأخرن يجتمعونها عيناً بلا عراقة (ء) .

وإذا كانت المهمزة مصورة حرف من الحروف ، كأن كانت ساكنة ، جعلت بأعلى الحرف مع نسبة أعلاها ، وإن كانت مضمومة جعلت بأعلى الحرف مع رفمة (ضمة) أعلاها ، وإن كانت مكسورة جعلت بأسفل الحرف مع خففة أسفلها ، وربما جعلت بأعلى الحرف والخلفية بأسفله<sup>(٥)</sup> .

(١) صبح الأعشى ج ٣ ص ١٦١ .

(٢) صبح الأعياد ٢ ص ١٦٣

(٣) صبح الأعشى - ٣ ص ١٦٠، ١٦١.

(٤) صحيح الأعنة، ج ٣، ١٦٢، ١٦٣

(٥) صحيح الأعنة، ح ٣ ص ١٦٣ وما بعدها.

## علامة الصلة في ألفات الوصل :

رسم المقدمون لها جرة بالحربة في سائر أحواها<sup>(١)</sup> ، وجعلوا محلها تابعاً للحربة التي قبل ألف الوصل ، وجعلها الآخرون هكذا (ص) كما في شكل المصحف .

## الوثائق تؤيد قول القلقشندي في طريقة العجم والشكل :

ولقد أمكننا بتدقيق النظر في مجموعة مورترز<sup>(٢)</sup> أن نصل إلى الحقائق الآتية فيما يختص بنقطة الكتابة وشكلها :

(١) الكتابات المنسوبة إلى القرنين الأول والثاني غير منقوطة أو مشكولة [اللوحات من ١ - ١٨ من المجموعة المذكورة] .

(ب) لوحة ١٩ [من فوهة] كتابة مشكولة بطريقة النقط الصماء على طريقة المقدمين التي تقدم وصفها ، وهي متراوحة بين القرن الثاني والقرن الثالث المجري .

(ج) لوحة ٢٧ (صورة المرسلات وسورة تبارك) منسوبة إلى القرنين الثاني والثالث ، كتابة مشكولة بطريقة النقط الصماء على النحو السابق .

(د) لوحة ٣١ (دار الكتب المصرية) كتابة من القرنين الثاني أو الثالث مشكولة بطريقة النقط المفرغة على النحو السابق ومنقوطة بطريقة الشرط القصيرة التي لا تزيد عن عرض القلم الذي يكتب به ، النقطة الواحدة (...) ، والنقطتان هكذا (... ) .

(هـ) لوحة ٣٤ [مورترز] من القرنين الثاني أو الثالث مشكولة بنقط مفرغة على نحو ما سبقها — ونظهر في هذه الكتابة لأول مرة بعض علامات الشكل الحديثة ، مما يبعث على الاعتقاد بأن القرن الثالث المجري كان عصر انتقال من الشكل بطريقة الشظايا إلى الطريقة الحديثة الباقية حتى الآن ، وتظهر بها المفرزة عيناً معدودة العرافة ، وهي مشكلة بطريقة الدواير المفرغة على النحو القديم .

(و) لوحة ٣٦ [مورترز] من القرنين الثاني أو الثالث ، وفيها يظهر الشكل بالطريقة القدمة ، أي بطريقة الدواير المفرغة ، والتنفس بطريقة الشرط القصيرة كما في اللوحة [٣١] .

(ز) لوحتا ٣٧ و ٣٨ [مورترز] من القرن الثالث ، وهما مشكولتان بطريقة الدواير وليس بهما إعجام (نقطة) .

(ح) لوحتا ٣٩ و ٤٠ [مورترز] من القرن الثالث أيضاً ، وهما مشكولتان على النحو السابق ، ويختفي منها النقط أو الإعجام ، وتبدو في مصاحف القرن الثالث فيما عدا اليسير منها ظاهرة غريبة ، هي خلوها من النقط .

(١) صبح الأعشى ج ٣ من ١٦٣ .

(٢) راجم « مورترز » : شتات أوراق المصحف .

- (ط) لوحة ٤٥ [مورتز] من القرنين الثالث أو الرابع ، وهي منقوطة ومشكولة بطريقة القرن الثالث ، يعني أن الشكل مثبت بطريقة الدواير المطمورة أو المفرغة ، والإعجام أي النقط بطريقة الشرط القصيرة كما في اللوحة رقم [٣١].
- (ي) لوحات ٤٦ و ٤٧ و ٤٨ [مورتز] من القرنين الخامس والسادس الهجريين ، وكتابتها منقوطة ومشكولة بالطريقة الحديثة ، ونوع الخط فيها أبعد عن الكوفي وأقرب إلى خط التحرير أو الخط النسخي العادي .
- (ك) ومنذ العصر المملوكي يشيع استعمال الشكل والنقطة كما عرفهما الحدثون ، مقترنين بالخط النسخي وخط الثلث اللذين كتبت بهما معظم مصاحف الماليك<sup>(١)</sup> .

---

(١) انظر مصحف الاطنان شعبان المؤرخ ٧٤٨ / ١٣٤٢ م — ٧٥٥ / ١٣٥٤ م والصحف المؤرخ ٥٧٧ - (١٣٦٩ م) .

## الملحق الثاني في الزخارف الكتابية

- (١) ثبت بالمحروف التي لحقتها زخارف في القرون الخمسة الأولى للهجرة .  
 (ب) في الزخارف الكتابية عامة .

(١) في الحروف التي لحقتها زخارف في الفوسس المصرية :

منذ نهاية القرن الثاني المجري بدأت المحاولات الزخرفية الأولى في الكتابات التذكارية في مصر ، وأقدمها وأبسطها استمداد ذو النقش (رقم ١٥٠٦/٧٢٧ المؤرخ ١٩٠٦ هـ - متحف) وبين الزخارف المبكرة التشجير ، وهو حماولة زخرفة نهايات الحروف الفائمة والمنضجعة بما يشبه الفروع النباتية عند أول نجومها من السيفان (رقم ١١٩٣ المؤرخ ١٩١٥ هـ - متحف) <sup>(١)</sup>.

ومن الزخارف التي لا تفتّت تذكر زخرفة نهاية القائمين المجاورين بزخارف ورقية ، أو فصية ، أو بما اصطلاحنا على على تسميتها في مواضع من هذا البحث بالتفطيخ الحرف ؛ ويرى النوع الأول من الزخارف في معظم تقوش الحلقات الأولى من القرن الثالث (رقم ٣٠٠٣ المؤرخ ٢١٣٥ هـ - شكل ٣٨) كأبرى الثاني في كثير من نقش هذه زخرفة هذا القرن نفسه (رقم ٧٢٠٤ المؤرخ ٢٢٦٥ هـ - متحف) ، لوحة ١٠ (ورقم ٧٢٠٤ المؤرخ ٢٣٠٥ هـ - متحف) ويجمع النقش المرقوم ٣٠٨٧ المؤرخ ٢٣٦٥ هـ بين هاتين الظاهرتين الزخرفيتين مما (شكل ١٧ ، لوحة ١١) <sup>(٢)</sup> .

ويشهد منتصف القرن الثالث المجري أروع أنواع الزخارف الألوهي الزخرفة الورقية المتطورة إلى زخرفة «فصية» ، (النقش ٤٢٨٨ المؤرخ ٢٤٣٥ هـ - شكل ١٨ ، لوحة ١٢ \* والنقش ٣٩٠٤ المؤرخ ٢٤٣٥ هـ ، المكى - شكل ٢٠ ، لوحة ١٤ \* والنقش ٧١٣٨ المؤرخ ٢٤٨٥ هـ - شكل ٢٤ ، لوحة ١٦ \* والنقش ٣٣٧٧ المؤرخ ٢٥١ هـ - شكل ٤٦ ، لوحة ١٨) .

ويمثل هذا القرن نوع جديد من الزخارف هو ثني علاقات النون والراء والواو وما في حكمها فوقها ، ومده جهة اليمين فوق استمداد حرف سابق في شكل فرع نبائي ، أو رفعه إلى أعلى على شكل ثني مضاد جهة اليسار ، وتسود هذه الظاهرة تقوش القرنين الرابع أو الخامس كما يرى في النقش (رقم ٣٥٧/٢١٢١ - ٣١٦ هـ ، ورقم ٣٢٣ - ٢٧٢١/٣٠٩ ، رقم ٣٢٦ - ٢٧٢١/٣٥٥ ، رقم ١٢٣٦ - ١٢٣٧ هـ ، رقم ١٤٦/١٤٦ - ٢١٥٠ هـ ، رقم ٤٢٠ - ٦٧١٨ هـ ، رقم ٥٤٨٤ ، رقم ٦٧١٦ - ٦٧١٥ هـ) <sup>(٣)</sup> ، كما نشاهد في تقوش هذا القرن نفسه ظاهرة غالبة هي توريق العلاقات ، النقش رقم ١٢٣٤ المؤرخ ٣٥٥ هـ ، والنقش رقم ١٢٣٩ المؤرخ ٣٨٩ هـ <sup>(٤)</sup> .

أما تقوش القرن الخامس ، فتميز بصفة عامة بانيات فروع نباتية من مواضع لم تكن مألوفة من قبل ، والافتتان في إنفاذها على نحو جميل كما يرى ذلك في النقش رقم ١٢٤٤ المؤرخ ٤١٤ (شكل ٥٤ ، لوحة ٣١ ، والنقش رقم ٦٧١٦ المؤرخ ٤٩٥ هـ) <sup>(٥)</sup> ، هلك فضلا عن كثير من الظواهر الزخرفية التي لحقت حرف النون والراء (النقش رقم ١٢٤٤ المؤرخ ٤١٤ هـ - شكل ٤٥ ، لوحة ٣١) وحرف الميم الخاتمة (النقش رقم ٥٢ المؤرخ ٤٣٦ هـ - شكل ٤٦ ، لوحة ٣٢) .

(١) ، (٢) ، (٣) ، (٤) ، (٥) : انظر اللوحات ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ، ٥ - ملحق .

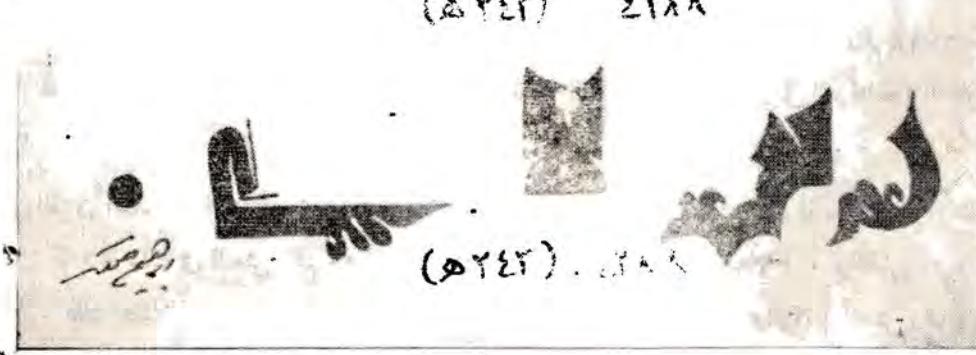
الله عز. الله مصطفى

(٦٩٥) ١٥٣/٧٤٧

(٦١٨٠) ١٢

لسم الله العظيم

(٦٩١) ١١٩٦



لوحة [١] ملحوظ : زخارف كتابية لحقت نقوش القرنين الثاني والثالث المجريين في مصر — أرقام تسجيل الشواهد التي ظهرت فيها ، مدونة إلى جانب التاريخ.



لوحة [ب] ملحق : زخارف كنابية لافت تقوش القرن الثالث المجري في مصر — أرقام تسجيل الشواهد التي ظهرت فيها مدونة إلى جانب التاريخ .



لوحة [ ج ] ملاحق . زخارف كتائية لحقت نقوش القرن الثالث الهجري في مصر  
أرقام تسجيل الشواهد التي ظهرت فيها مدوة إلى جانب التاريخ .

### (ب) في الزخارف الكنائية عامرة :

#### ١ - العرب والفن الكتائي

لم يكن العرب في الجاهلية يعرفون الفن بالمعنى الذي تفهمه الآن ، ولم تكن لهم بأى نوع من أنواعه دراية تذكر ، اللهم إلا ما كان لهم من دراية بفنون الشعر والثر والنسج والاتجار والكتابية .

أما الكتابة ، وهي أخص ما يهمنا في هذه المجلة ، فقد استعماوها عن الأنبياء ، وأغلبظن أنهم لم ينزلوا في تحصينها جهداً يذكر قبل أن يدركها الإسلام ، والمروف أن الإسلام ناصر الكتابة وناصرته ، فشجع على ذيوعها وساعدت هي



لوحة [د] ملحوظ : زخارف كتابية لحقت تقوش الفون الراتب المجري في مصر .

أرقام تسليل الشواهد التي ظهرت فيها مدونة إلى جانب التاريخ .

بدورها على ذيوعه ، حيث كانت أداة نشر القرآن والسنن ، عمل الإسلام على صيانتها بالشكل والنقط محافظاً على سلامة الكلم القدس ، وجودها المحدود في المصايف إرضاء للخالق جل وعلا وابتهاج لمرصاته .

## ٢ - الفن الكتابي الزخرفي : نشوئه وتطوره في مصر

كان هذا الفن الكتابي مجالاً استطاع العرب المسلمين عاملاً أن يظهروا فيه بعريتهم الكامنة ، ولم يكن ذلك ممكناً عند أول

لِكَلْمَةِ الْحَمْدِ عَلَيْهَا مُحَمَّدٌ

(٤٠٢ / ٧٧٣) - (٥٤١٤ / ٤٠٢)

لِكَلْمَةِ الْحَمْدِ عَلَيْهَا مُحَمَّدٌ

(٤٠٢ / ١٥٧) - (٥٤٣٤ / ٥٢٢)

لِكَلْمَةِ الْحَمْدِ عَلَيْهَا مُحَمَّدٌ

(٥٤٥٤ / ١٢٥) - (٥٤٦٦ / ٢٧٣) - (٥٤٣٣ / ٤٩)

لِكَلْمَةِ الْحَمْدِ عَلَيْهَا مُحَمَّدٌ

(٥٤٨٦ / ٢٧٨) -

لِكَلْمَةِ الْحَمْدِ عَلَيْهَا مُحَمَّدٌ

(٥٤٩٥) - ٢٧٦

رسالة

لوحة [ه] ملاحق : زخارف كتائية حفت نقوش القرن الخامس المجري في مصر ،  
أرقام تسجيل الشواهد التي ظهرت فيها مدونة إلى جانب التاريخ .

خروج العرب من شبه الجزيرة ، وحين كان الخط العربي ما يزال على حالته الأولى من اللبونة — ولم يقدر لهذا الخط أن يصبح أداة زخرفية إلا بعد أن اكتسب صفة اليبس في الكوفة ، وعندما وجد أن الجفاف الذي لحقه هناك ، والذى ظل الصفة الغالبة عليه ، ليس من شأنه إِكْسَاب هذا الخط أى نصيб من الجمال — عندئذ وجد من الضروري أن يداخنه بعض الترطيب ، وأن تتحقق به الزخارف ، ولم يكن ذلك ممكناً أول الأمر على كل حال ، والمرجح أن الخط التذكاري التقليل الذى اشتهر في العالم الإسلامي باسم الخط الكوفي ، قد جود وزخرف واكتسب نصيباً وافراً من الجمال خارج موطنه الأول ، ولدينا أدلة مادية على ارتقاءه وتطوره في مصر منذ نهاية القرن الثاني المجري ، وعلى اكمال الظاهرة الزخرفية فيه في القرن الثالث المجري (راجع لوحات الملاحق ) ، ومنذ متتصف القرن الثالث المجري (التاسع الميلادي) بدأت الزخارف الكتائية تلعب دوراً هاماً في زخرفة المباني والتحف ، وقد ساعد على ذلك أن الأبجدية العربية صالحة بطبعتها للأغراض الزخرفية ، فروعوس

الحروف وسيقانها وتفويساتها وابساطتها واتصالها بعضها ببعض ، كل ذلك مكن لكتاب المسلم من ابتداع الزخارف المختلفة ، تعاون في ذلك خياله الحصب مع يده الحرة المطاوعة ، فكان من تعاونهما ذلك الفن الكتابي الزخرفي الممتاز — وقد ذهب المتنبي المسلم في هذا السبيل إلى أبعد حدود الابتكار ، فأنتج الحروف المورقة والمترابطة ذات الأرضية البناءية ، واتخذ من رشاقة الحروف وحسن تناسها في الأفراط والتركيب مادة زخرفية لا تقى ، ومن ثم نشأ الكوفى المورق وهو النوع الذى تلخصه زخارف تشبه أوراق الأشجار ، تنبت من حروفه القاعدة أو المنصعمة أو من نهايات العروقات سيقان رفيعة تحمل وريقات بنائية متعددة الأشكال ، وقد بدأت هذه الظاهرة في مصر قبل أن ينصرم القرن الثاني الهجرى ، ويغلب أن تكون نزعة التوريق هذه قد انتقلت من مصر إلى شرق العالم الإسلامي ، وقدر لها هناك أن تلعب دوراً هاماً في زخرفة الكتابة الكوفية . وأقدم كتابة كوفية مورقة شرقى دار الخلافة على ما هو معروف ، كتابة بالمسجد الجامع في « نابين » في فارس ( انظر شكل ٢١ ص ١٧٥ ) مؤرخة حوالي ٢٩٠ هـ ، ويعتبر التوريق الفاطمي في الجامع الحاكمي ( شكل ٤ ص ٢٣٥ ) أروع ما بلغته هذه الظاهرة من التطور والنحو ، ومن أشهر الأفاريز ذات الزخارف ذات البناءة أفاريز الكتابة في « آمد » المؤرخة ٤٣٧ هـ .

وتعتبر الأفاريز الكتابية ذات الأرضية البناءية « الخملة »<sup>(١)</sup> أرق ما بلغته هذه الظاهرة من الرق ، وفي هذه الأفاريز تستقر الكتابة فوق أرضية من سيقان البنات الأولية وأوراده ، ومن هذا القبيل أشرطة الكتابة في جامع تمسان الكبير [ القرن الخامس الهجرى — شكل ١ ( هـ ) ص ٤٨ ] ، ومن أمثلته في القرن السادس الهجرى ما يشاهد في قبر محمود الغزنوى في غزته ( شكل ١ ( ج ) ص ٤٧ ) وفي القرن الثامن الهجرى ما يرى في مدرسة السلطان حسن بالقاهرة .

ومن أنواع الزخارف الخطية الكتابات المضفرة التي على شكل الأفاريز ، وهو نوع يبالغ فيه أحياناً إلى حد يصعب فيه تمييز المنصر الخطى البعث من المنصر الزخرفى ، وقد شاع هذا النوع في القرن الخامس الهجرى في شرق الخلابة وغيرها في وقت واحد تقريباً ، وأشهر أمثلته في فارس في ضريح بير — عالمدار [ شكل ١ ( و ) ص ٤٨ ] ، وفي تونس في المسجد الجامع بالقيروان ، في المقصورة وباب المكتبة ٢٣١ هـ ، ومن أشهر أمثلته في مصر ما يوجد في ضريح الخليفة العباسى من خلافة الظاهر بيبرس ( ٦٥٨ / ٦٧٦ هـ ) ، وفي مدخل جامع الناصر محمد بن زلاون بالقلعة ( ٦٩٨ / ٦٣ هـ ) — والمدرسة المراكشية الخطية أكثرب المدارس إنتاجاً لهذا النوع .

والكوفى الربع والخمس والمسدس والشمن المستطيل ، الذي يظن أنه إبرانى النساء ، نوع من هذه الزخارف ، قوامه هندسى بحت ، والمرجع أن زخارف الهزارباف الإبرانية هي الأصل فيه — ومن هذا النوع ما يثير الإعجاب بمقدرة مبدعة على قوة التركيب والتأليف ، وقد كثر استخدام هذا النوع من الزخارف الكتابية في إيران منذ القرن السادس الهجرى ، ومن إيران يرجح أن يكون قد انتصر غرباً حتى أدرك مصر على عهد المايلك ، ومن أشهر أمثلته في مصر ما يوجد منه في مسجد الملكة صفية ( ١٠١٩ هـ ) ، ومسجد البردينى بالداودية ( ١٠٣٥ هـ ) ، وفي مساجد فوه ورشيد الأرضية .

### ٣ — بين فلوري ومارسيه

وقد عنى بالكتابات الزخرفية « فلوري » الذى تناول كتابات آمد والقيروان والأزهر والحاكم بدراسة تحليلية، تناول

(١) التخييل وضع الكتابة على أرضية بنائية زخرفية تشبه الخملة .

فلوري هذه الكتابات بقصد إطلاع مؤرخى الفنون على نوع من الأسلوب الزخرفي شائع استخدامه منذ القرن العاشر الميلادى ممزجًا بالخط ، وجد فلوري نفسه مضطراً ، وهو يدرس هذه الزخارف الكتائية ، إلى التمييز بين المناصر الكتائية البحث والمناصر الزخرفية البحث ، ومن ثم كان تحليله الأبجدى لبعض هذه الكتابات المزخرفة ، وهو يرى أن هذا الفن بلغ كماله في القرن الحادى عشر الميلادى متخطيًا شرق الخليقة إلى غربها .

أما « مارسيه » فتناول الكتابات الكوفية على الماء باعتبارها موضوعات زخرفية إلى جانب غيرها من الموضوعات الزخرفية النباتية والمئذنية ، وهو يطلق عليها اسم « الزخارف الخطية »، وقد تكون هذه الزخارف أشرطة تحملها فروع النبات وأوراقه ، يسودها التعقيد البالغ أحياناً حد عسر القراءة ، كما قد تكون أشرطة مضفرة الحروف مقروءة على كل حال . وهو يتفق مع « فلوري » في أن القرن الحادى عشر الميلادى كان عصر نضوج الكتابات الزخرفية للمرجة اختلطت فيها الزخارف بالكتائية اختلاطاً صعب معه أن يحصى الإنسان المناصر الزخرفية في هذا القرن دون أن يدخل فيها العنصر الكتابي المزخرف ، ويؤكد « مارسيه » لابد كتابة على عمارة تناولها ، من غير أن يشير إليها ، ويفارقها بالكتابات السابقة أو اللاحقة بقصد المقارنة الأسلوبية ، ويصف ما فيها من توريق وتمديد ، وهو لابدع هذه الظاهرة الخطية الزخرفية تفلت من يديه حق يدانها على حقيقة أمرها في القرن الثالث عشر ، حين قدر لها أن تتحطم وتتدو إلى حالة من التقهقر والبداؤة في عصر بنى حماد وبني خراسان في تونس ، عندما تختلف من نهايات الحروف الطالمة الوريفات النباتية التي كانت تحملها وينتسب التمديد والتبييط ، بحيث تتغير قراءتها وتندو مائة إلى الاستدارة ، وتخرج في كثير عن صفات الكتابات الكوفية المزخرفة .

#### ٤ - طبيعة الزخارف الكتائية

تكون الكتابات الزخرفية من عنصرين أساسين : العنصر الخطى (البليوجراف) البحث ، والعنصر الزخرفى البائى أو الهندسى البحث .

وهذا النوع من الكتابات في أكثر صوره ازدهاراً بالزخارف النباتية والمئذنية ، يسهل أن تتميز فيه العنصرين معاً ، وذلك لأن الزخارف النباتية تقوم بدورها في زخرفة المساحات التي تكون بطبيعتها خالية من الحروف الأبجدية ، وهي لذلك ، تشغل عادة المساحات التي بين القواطع فوق الحروف التي لا تعلو كثيراً عن مستوى تسطيح الكتابة ، دون أن تختلط بالعنصر الكتابي البحث فتقلل من وضوحه في كثير ، وتتنوع هذه الزخارف النباتية ف تكون أحياناً أشبه شيء بالوريفات الناجمة من الحروف ، كما قد تكون أفرعاً نباتية قصيرة تخرج من قم بعض الحروف ، أو تنبت من نهاية العرافات ، كما قد تكون أفرعاً كثيرة الالتواء تخرج منها أوراق ، كما قد تكون أفرعاً لولبية مورفة تستقر الكتابة فوقها — راجع [ الكوفى ذي الزخارف ، مجموعة أشكال (١) ص ٤٧ ، ٤٨ ] .

أما الكتابات التي يتحققها التمديد ، وهي نوع من الزخارف الهندسية بعيد الصلة بهذه الزخارف النباتية ، فهي عرضة لعسر القراءة ، وهذه كثيراً ما تبلغ من الصعوبة درجة تستحيل معها القراءة ، فيقف الإنسان عندها وقفه التحير العاجز عن فك رموزها [ شكل ١ (و) ص ٨ ] .

# فِصْرِيس

الصفحة	
٢ - ١	مقدمة .....
٤ - ٣	تعريف بالبحث .....
١٣ - ٥	في مصادر البحث .....
٦	١ - القوش الشاهدية .....
٧ - ٦	٢ - القوش الرسمية الحامة .....
٨	٣ - صور فوتografية .....
١٠ - ٩	المصدر الأدبية العربية .....
١٣ - ١١	المصادر الفنية .....
١٢ - ١١	(أ) كتب وجموع كتابات .....
١٣	(ب) مجلات علمية وموسوعات .....
١٤	آخرالات :
١٤	ترجمة اصطلاحية لأئماء بعض الجموعات وجموع الكتابات .....

## الفصل الأول

الكتاب العربية قبل عصر الكوفة :	
٢١ - ١٥	اشتقاق الخط العربي وأعماقه الأولى .....
١٧	صفة هذه الخطوط المبكرة .....
١٨	تسمية الخطوط بأسماء إقليمية .....
١٩	تسميتها بأسماء أخرى .....
٢٠	

## ✓ الفصل الثاني

الكوفة والكتاب المنسوبة إليها	
٢٨ - ٢٣	تخطيط الكوفة وإزدهارها .....
٢٥	ندهور الكوفة منذ تأسيس بغداد
٢٥	الخط المرهون بالكوفي .....
٢٦	للكوفة ثلاثة خطوط .....
٢٧	

## ✓ الفصل الثالث

الجهود التي بذلت في دراسة الكتابات الكوفية :	
٤١ - ٤٩	جهود «فلوري» : أشرطة آمد الكتابية ، أشرطة الأزهر ، محاولة اكتشاف قاعدة لتأريخ التحف غير المؤرخة - جهود «مارسيه» - جهود ليفي بروفنفال - جهود جان دافيد فيل .

الفصل الرابع

قسم الكتابات الكوفية : ٤٣-٤٨

## — التَّقْسِيمُ التَّقْلِيدِيُّ لِكُتُبَاتِ الْكُوفَةِ :

البسيط والمورق وذو الأرضية الباتية والاضفر والهندسي الأشكال .

— تفاصيل الكتب التي صدرت عن الكوفة إلى :

خط التعرّف المخفّف — الخط التّقيل اليابّس — خط المصافّ

الفصل الخامس

خط التحرير المخفف ( خط النسخ أو خط الديونة والمعاملات ) ... ... ... ... ٤٠ - ٥٩

ليس اشتقاءً من الخط اليابس - خط التحرير لين مدور بطبعه - ظهوره على

البردي واستخدامه للتراслед والمعاملات — عشر قراءاته .

الفصل السادس

خطوط المصايف ٦١-٧٤

الخط المصحفي الـكوفي المبسوط: المائل والمشق والمحقق ... ... ... ... ... ٦٢-٦٧

كتاب المصايف الكوفية الأوائل في العصرين الأموي والعباسي الأول ٦٩

ظهور أفلام جديدة لكتاب المصاحف على رأس الثالثة في العراق — تزييف

الكتابات القدمة

**خطو<sup>ت</sup> المصا<sup>حف</sup> المغربية سلا<sup>ت</sup> من اخ<sup>ط</sup> اللئن — الفاس<sup>ي</sup> والأندل<sup>سي</sup>**

كتاب المصاحف بخط النسخ الأتابكي وخط الثلث المعلوكي بدلا من الكوفي

عنابة الأتراء بكتابية المصايف بخط النسخ — سقوط الكوفي من عدد

خطوات المصايف

الفصل السابع

الكاف الذكاري ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ...

النقوش الكبيرة على العمار — النقوش التأسيسية لإقامة أثر أو تحديده —

**النقوش الشاهدية** — ظلت النقوش التذكارية تكتب بالكوفى حتى أواخر

العصر الذهبي حين قدرت السيادة المطلقة للكتابات التذكارية اللينة في مصر

المملوكي (ص ٧٧)

<sup>١١</sup>-كتابات التذكرة في إيران والمغرب (ص ٧٨) .

قدرة المزخرف المسلم على استغلال عنصر المطاوعة في الخطوط العربية — الفرس يرعون في هذا المجال — تأثر الفاطميين ببراعة الفرس — شيع الكتّابات المزخرفة في الرقة الإسلامية الفسيحة اقتداء القوش المأثورية بطراز زخرفي خاص يتميز بالقوة والرصانة ووضوح القراءة من بعد ٧٩—٨٣

**النقوس الشاهدية موضوع هذه الدراسة :**

العرب المسلمين يتخذون عادة التاريخ للاوفاة عن أسلافهم الجاهلين (٨٣) . عناصر العبارات الشاهدية (٨٤) - الإسلام يطور العبارات الشاهدية (٨٥) طریقتاً الحفر الغائر والخفر البارز (٨٥) كوف المصر الأيوبي يحتفظ ببعض خصائص الكوف الفاطمي (٨٥) - الشواهد المسطحة والشواهد الأسطوانية (٨٦) - كثرة الشواهد التي عثر عليها في مصر (٨٦) - الشواهد مصدر من مصادر دراسة هجرة القبائل والبطون (٨٧) - زخارف الشواهد القبرية مادة للدراسة (٨٧) - عناية مصر بتجويد الخط (٨٨) - الخط العربي بطبيعته الزخرفية أول ظاهرة من ظواهر الفن الإسلامي الأصيل (٨٨) - مصر الطولونية تنافس العراق في تجويد الخط (٨٩) .

الفصل الثامن

أنواع الخط الكوفي : ٩٩-٩١

الحق والطلق من السكوف — قياسه بمعايير الخط اللين ومحاولة تحرير أدب  
خاص لهذا الخط (٩٣) — في الحق والطلق من هذا الخط (٩٣) — القلم  
أداة الخط (٩٤) — في قياس هذا الخط بعوازين الخط اللين (٩٤) أقوال  
في صفة الخط الجيد (٩٤ — ٩٥) نشأة هذا الخط وتطوره أول الأمر —  
— (٩٥) نصيه من المجال (٩٦) — فيما يختلف منه مأثور الخط اللين (٩٧) —  
في صور حروفه وعجم (نقط) بعضها (٩٨) — في هندسة حروفه (٩٩)

الفصل التاسع

فی مصطلحه و صور حروفه : ...

(١) في مصطلح هذا الخط — تقرير مصطلح لخط الكوفى بالاعتماد على المصادر العربية الــكلاسيكية — وصف حروفه بإفراداً وتركتياً — في حين تشكيله ورصفه :

(٢) النسبة الفاصلة في الخط العربي الذين كما يقررها صاحب رسالة الموسيقى  
 من إخوان الصفا ..... ١١٥-١١٨  
 قياس الخط الكوفي اليابس على هذه النسبة — دراستنا الخاصة  
 واستنباطنا للنسبة الفاصلة في الخط الكوفي من واقع هذه الدراسة ١١٨-١٢٣

الفصل العاشر

نقش الفرن الأول المجرى في مصر (السابع الميلادي) : ... ... ... نقش شاهدى مؤرخ ٣١ هـ من أسوان (١٣٠) — نقش شاهدى مؤرخ ٧١ هـ من عين الصيره (١٣٢) — نقش الفسيفساء في قبة المسخرة بالقدس، ونقش علامات الطرق ، وكتابات مصحفيه للمقارنة (ص ١٢٦ - ١٢٩).

الفصل الحادى عشر

نقوش القرن الثاني المجري (الثامن إلى الحادي عشر) ... ... ... ... ...

قلة النقوش الشاهدية المكتشفة من هذا القرن (ص ١٤٣)

نقش شاهدي مؤرخ ١٧٤ هـ (ص ١٤٧)

نقش شاهدي مؤرخ ١٨٣ هـ (ص ١٥٠)

كتابات على البردي والجنس وأوراق الصاحف والنسيج المقارنة (١٤٣)

فضل هذا القرن على تجويد السكتابات السكوفية التذكارية (ص ١٥١ - ١٥٢)

الفصل الثاني عشر

نقوش القرن الثالث الميلادي (التابع للعصر العباسى) : ... ... ... ... ... ...  
 غنى هذا القرن بالنقوش الشاهدية في مصر (ص ١٥٣) عنابة العصر العباسى  
 الأول بأمر الخط — الرشيد والـأمون والبرامكة يولونه رعاية خاصة  
 (ص ١٥٥ - ١٥٦) — عدم الإشارة إلى الخط المسمي بالـكوفى في هذا  
 العهد (ص ١٥٦) ١- خصت مصر بعنابة بخط السکو فى التذكارى وكانت  
 له بها مدارس خاصة ، ص ١٥٧ .

- نقش مؤرخ ٢١٣ هـ ، ص ١٥٨ .
- نقش مؤرخ ٢٣٦ هـ ، ص ١٦١ .
- نقش مؤرخ ٢٤٣ هـ ، ص ١٦٣ .
- نقوش مبارك الملكي المؤرخة ٢٤٣ هـ ، ص ١٦٩ - ١٧٥ .

- شبة نقوش جامع نابين بنقوش المكى — نقوش حجازية مشابهة لنقوش  
 (ص ١٦٩ - ١٧١) — تحقيق لشخصية مبارك المكى (ص ١٧١) —  
 نقش مؤرخ ٢٤٦ (ص ١٧١) — نقش مؤرخ ٢٤٨ (ص ١٧٨) —  
 نقش مؤرخ ٢٥٠ (ص ١٨٣) — نقش مؤرخ ٢٥١ (ص ١٨٥) .  
 ١٩٢ نقش مقاييس النيل بالروضة ٢٤٧ — ٢٥٩ (ص ١٩٠) ... ... ...  
 تحقيق ما هو من عصر التوكل العباسي وما هو من عصر ابن طولون  
 ١٩٢ — ١٩٦ ، نقش مؤرخ ١٦٠ .  
 النقش التأسيسي للجامع الطولوني ١٦٥ (ص ١٩٩) .  
 كتابة من مقام سيدى يحيى الشبيه ٢٦١ (ص ٢٠١) .  
 ٢٠٢ كتابة الإفريز الخشبي الدائر بأسفل السقف في الجامع الطولوني ٢٩٥ .  
 نقش مؤرخ ٢٩١ (ص ٢٠٥) .

#### الفصل الرابع عشر

- نقوش من القرن الرابع الهجري (العاشر الميلادى) : ... ... ... ...  
 ٢٣٤-٢٠٧ صفة الكتابات скوفية في هذا القرن عامه (ص ٢٠٦ - ٢١٢) —  
 تدهور واضح — الظواهر الكتابية الشائعة — الفاطميون يجلبون طرازاً  
 كنائياً متقدماً تجليه الزخارف (ص ٢١٢)  
 نقش مؤرخ ٣٢٠ (ص ٢١٢) — نقش مؤرخ ٣٤١ (ص ٢١٨) —  
 نقش مؤرخ ٣٥٥ (ص ٢٢٠) — نقش مؤرخ ٣٦٣ (ص ٢٢٢) —  
 نقش مؤرخ ٣٨٢ (ص ٢٢٤) — نقش مؤرخ ٣٨٩ (ص ٢٢٦) .

#### الفصل السادس عشر

- كتابات الجص في الجامع الأزهر ٣٦٩ .  
 ٢٢٣-٢٢٩ كتابات جامع الحاكم بأمر الله ٣٨٠ - ٤٠٣ [على الجص والخشب والحجر] ٣٣٦-٣٣٢

#### الفصل السابع عشر

- نقوش من القرن الخامس الهجرى ... ... ... ...  
 ٢٣٧ تأخر ادراك كتابات هذا القرن ، ص ٢٣٩ وما بعدها — ظهور الخط  
 التذكاري اللين في عهد الأمر قرب نهاية القرن ، ص ٢٤٠ — سيادة  
 الخط التذكاري اللين منذ حكم العزيز عماد الدين عثمان الأيوبي ، ص ٢٤١ .

الصفحة

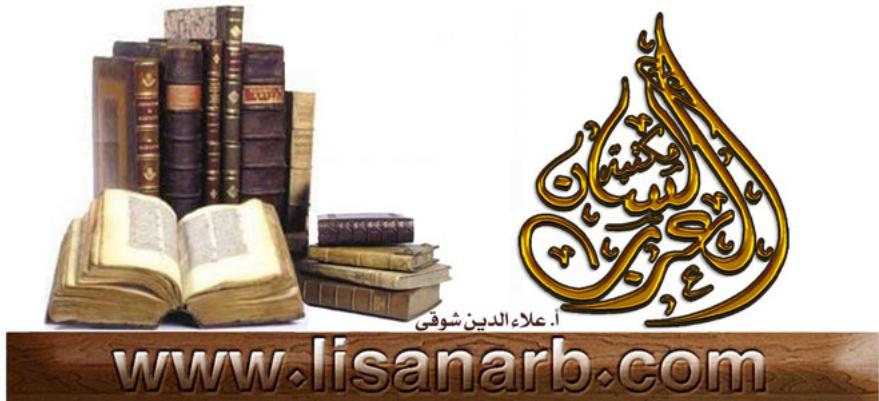
- (٢) النسبة المئوية ، ص ٤٢٢ — نقش مؤرخ ٤٣٦هـ ، ص ٢٤٤  
 نقش مؤرخ ٤٥٤هـ ، ص ٤٢٦ ... نقش مؤرخ ٤٨٤هـ ، ص ٢٤٨ ...  
 نقوش الواجهة بالجامع الأقرن (من عهد الأمر بأحكام الله الفاطمى) ٥١٩هـ ٢٦١  
 نقش مؤرخ ٥٣٠هـ ، ص ٢٤٩ (من القرن السادس) ... ... ... ...  
 نقوش الجص على عقود جامع الصالح طلائع بن رزيق ٥٥٥هـ ... ... ... ٢٦٣  
 ٢٦٦

### ملحق

- (أ) الملحق الأول : في نقط الكتابة العربية وضبطها بالشكل ... ... ... ٢٧٣  
 (ب) الملحق الثاني : في اللوائح الزخرفية الكتابية التي تبدو في نقوش هذا البحث ٢٧٩
- 

رقم الإيداع دار الكتب ١٩٦٩/٤٤٩٥





[www.lisnarb.com](http://www.lisnarb.com)